

عالم الفكر

الدين والاعنطورية

الدين والاعنطورية والبناء
الدين والاعنطورية والبناء
الدين والاعنطورية والبناء
الدين والاعنطورية والبناء

الدين والاعنطورية والبناء
الدين والاعنطورية والبناء
الدين والاعنطورية والبناء
الدين والاعنطورية والبناء

"مجلة عالم الفكر" قواعد النشر بالمجلة

(١) « عالم الفكر » مجلة ثقافية فكرية محكمة ، تخاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع .

(٢) ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات - والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية : -

(أ) أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره
(ب) أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع الحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة .

(ج) يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة ، ١٦,٠٠٠ ألف كلمة .

(د) تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول الى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

(هـ) تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمى على نحو سرى .
(و) البحوث والدراسات التى يقترح المحكمون اجراء تعديلات أو اضافات اليها تعاد الى أصحابها لاجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها .

(٣) تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التى تقبل للنشر ، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرين مستلة من البحث المنشور .

ترسل البحوث والدراسات باسم :

وكيل الوزارة المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة
وزارة الاعلام - الكويت - ص.ب ١٩٣

عالم الفكر

رئيس التحرير: حمد يوسف الرومي
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبوزيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥
المراسلات : باسم الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص . ب ١٩٣

المحتويات

الرمز والأسطورة

- ٣ بقلم مستشار التحرير
٢٩ الدكتور عبد الحميد زايد
٦٥ الدكتور أحمد عبد اللطيف حامد
٩١ الدكتور لطفي عبد الوهاب يحيى
١٠٩ الدكتورة سامية أسعد
١٣٥ الدكتور صبري منصور

التمهيد : الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي
الرمز والأسطورة الفرعونية
الزمان والمكان في قصة العهد القديم
الأسطورة في مأساة « أوديب ملكا »
الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر
الرمزية في الفن الحديث

شخصيات وآراء

- ١٦٩ الدكتور محمد توفيق بلع

عبد اللطيف البغدادي

مطالعات

- ٢٠٣ الدكتور محمود أبوزيد
٢١٧ الدكتور محمد سهيل

مشكلات المنهج في التحليل الاجتماعي للأساطير
الأسس الفلسفية للتحليل النفسي

من الشرق والغرب

- ٢٣٧ الدكتورة نعيمة الشيبيني
٢٧٣ تأليف الدكتور رشدي راشد
ترجمة السيد نبيل السخاوي

التصوير الاسلامي التركي
الاسلام والعلوم الدقيقة

صدر حديثا

- ٢٧٩ عرض وتحليل السيد ياسر الفهد

الاتصال والمجتمع



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

مجلس الإدارة

- حمد يوسف الرومي (رئيساً)
- د. أحمد أبوزيد
- د. رشاحمود الصباح
- د. عبد المالك التميمي
- د. علي المشوط
- د. نورية الرومي

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم والمجلة غير ملزمة بإعادة أي مادة تلقاها للنشر

1. The first part of the document is a list of names and addresses of the members of the committee. The names are listed in alphabetical order, and the addresses are listed below each name. The list includes the names of the members of the committee, the names of the members of the subcommittee, and the names of the members of the advisory committee. The addresses are listed in the same order as the names.

تمهيد

في تعليق له حول ندوة عن « أشكال الفعل الرمزي » يلاحظ ميلفورد سبايرو Milford Spiro أن كل البحوث التي نوقشت في الندوة لم تتعرض من قريب أو بعيد لتعريف كلمة « رمز » أو تحاول التمييز بدقة بين فئة الرموز وفئة « غير الرموز ». ثم يعقب على ذلك بقوله إنه على الرغم من أن معظم الذين اشتركوا في الندوة علماء لهم مكانتهم الرفيعة في مجال الأنثروبولوجيا وأن البحوث التي قدموها تعتبر إسهامات طيبة في ذلك العلم فإنه لم يستطع أن يتبين تماماً لماذا كان أصحاب هذه البحوث يتوهمون أنهم كانوا يعالجون فيها مشكلة الرمز والرمزية^(١).

وهذا التعليق ، الذي لا يخلو من سخرية قاسية ، يكشف ليس فقط عن مدى صعوبة الوصول إلى تعريف دقيق لكلمة « رمز » أو « رمزية » بحيث يكون مقبولاً من جميع علماء الأنثروبولوجيا ولكنه يكشف أيضاً عن أن معظم الذين يكتبون عن الرمز أو الرمزية من هؤلاء العلماء يقبلون اللفظ على علاقته ويكتفون في الأغلب بتوضيح العلاقة بين الرمز والفكرة التي يرمز إليها . ومن هنا تعددت استخداماتهم لكلمتي « رمز » و « رمزية » وتضاربت بحيث أن الكاتب الواحد قد يستخدم الكلمة بمعانٍ كثيرة تشير إلى أشياء مختلفة مما يسبب كثيراً من الاضطراب . والوضع هنا يشبه إلى حد كبير الوضع بالنسبة لاستخدام كلمة « ثقافة Culture » في الكتابات الأنثروبولوجية والسوسيولوجية ؛ فلم يفلح العلماء حتى الآن في الوصول إلى تعريف واحد يتفقون

الرمز والاسطورة والبناء الاجتماعي
« كل الفنون هي مظهر ورمز في نفس الوقت »

« أوسكار وايلد : صورة دورمان جراي »

(١) نشر التعليق مع البحوث ذاتها في مجلد واحد يضم أعمال تلك الندوة تحت عنوان .

Robert F. Spence (ed); Forms of Symbolic Action: Proceedings of the Annual Spring Meeting of The American Ethnological Society, Seattle, University of Washington Press, 1969.

عليه وذلك على الرغم من كثرة ما كتب حول الموضوع ورغم الدراسات العديدة لمختلف الأنماط الثقافية^(٢). فقد تطلق الكلمة على كل ما قد يتضمن أو يوحي بمعنى آخر غير معناه الظاهر الواضح كما هو الحال حين تعتبر الغيوم الداكنة مقدمات أو مؤشرات « رمزية » على قرب سقوط المطر ؛ أو قد تستخدم بديلاً عن بعض (العلامات) المتفق عليها اجتماعياً والتي تشير في العادة إلى شيء محدد بوضوح كما هو الأمر في اعتبار قطعة القماش الحمراء اللون مثلاً « رمزاً » على الخطر ؛ أو قد تستخدم للتعبير بشكل عام لا يخلو من الغموض عن بعض المسائل أو الأمور التي يصعب التعبير عنها حرفياً في صراحة ووضوح كما هو الشأن بالنسبة للرمزية في الشعر أو في الفن، بينما لا يمكن الكلام مثلاً عن « الرمزية » في العلم حيث يتحتم أن تكون كل الأحكام والتعبيرات والنتائج محددة وقاطعة ودقيقة . بل كثيراً ما تطلق الكلمة على أي شيء أو فعل أو حادث أو صفة أو علاقة تكون أداة ووسيلة لفكرة أخرى معينة بحيث تكون هذه الفكرة هي معنى ذلك « الرمز » . فكثير من الأشياء تعتبر رموزاً - أو على الأصح عناصر رمزية - لأنها عبارة عن صيغ ثابتة للأفكار والمعاني التي يتم تجريدها من التجربة ، أو تجسيدات ملموسة لبعض المواقف والاتجاهات والأحكام والرغبات والمعتقدات^(٣). فالإنسان ، على ما يقول كارل يونج Carl Jung ، يستخدم الكلمة المنطوقة أو المكتوبة للتعبير عن معنى ما يريد توصيله ونقله للآخرين ، كما أن لغته مليئة بالرموز التي قد تكون مجرد « لفظ » أو « اسم » أو حتى « صورة » أو « شكلاً » مألوفاً في حياتنا اليومية ، ولكنه يتضمن مع ذلك معاني أو دلالات إضافية إلى جانب معناه الواضح الصريح المقبول . فله رمز يوحي إذن بشيء غامض أو غير معروف أو مستتر بالنسبة لنا . والكلمة أو الصورة تكون (رمزاً) حين توحي بشيء أكثر من معناها الواضح المباشر ، وبذلك يكون لها جانب أو مظهر (لا شعوري) يصعب تحديده أو تفسيره بدقة وجلاء^(٤).

فما هي الرمزية تتلخص إذن في إدراك أن شيئاً ما يقف بديلاً عن شيء آخر أو يحل محله أو يمثله بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الملموس أو المشخص العياني بالمجرد ، أو علاقة الخاص بالعام^(٥) ، وذلك على اعتبار أن الرمز هو شيء له وجود « حقيقي » مشخص ولكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد . فالميزان مثلاً يرمز إلى العدالة ، والحمامة ترمز إلى السلام ، والصليب يرمز إلى المسيحية ، بينما يرمز الصليب المعقوف إلى النازية . كذلك قد تستخدم بعض الأفعال والحركات والإشارات كرموز . فرفع الدراعين إلى أعلى يرمز إلى الاستسلام بينما رفع قبضة اليد يرمز إلى التهديد . والمعروف أن كثيراً من الشعائر والطقوس الدينية مليئة بالحركات الرمزية كما هو الحال مثلاً في الركوع والسجود أثناء الصلاة^(٦). بل وقد يكون الرمز في بعض الأحيان شخصاً وليس مجرد شيء مادي حي أو غير حي . ويظهر هذا بشكل واضح في مجتمعات العالم الثالث كما هو الحال بالنسبة لبعض الزعماء الأفارقة من أمثال چومو كنيانا ،

(٢) Clifford Geertz; "Religion as a Cultural System", in Michael Banton (ed); *Anthropological Approaches to the Study of Religion*; A.S.A. Monographs, No. 3, Tavistock Pub., London 1966, P. 5; Raymond Firth; *Symbols: Public and Private*; George Allen & Unwin, London 1973, P.54.

Geertz; Loc. cit.

(٣)

Carl G. Jung; "Approaching the Unconscious" in C.G. Jung (ed); *Man and his Symbols*; Picador, PanBooks, London 1978, pp.3-4.

Firth, op. cit., pp. 15-16.

(٥)

J.A. Cuddon, "Symbol and Symbolism"; in *A Dictionary of Literary Terms*; Andre Deutsch, London 1979, P. 671. (٦)

وچوليوس نيريري اللذين يعتبران « رموزاً » لفكرة التحرر من الاستعمار ؛ كما أن بعض زعماء الزواج في أمريكا ذاتها يعتبرون « رموزاً » الفكرة الثورة ضد التفرقة العنصرية لفكرة المساواة بين مختلف الأجناس والأعراق وهكذا . وهذا كله يبين لنا مدى تعقد لفكرة وتشعبها ، ولكنه يستدعي من الجانب الآخر ضرورة التمييز بين (الرمز - Symbol) و (العلامة - Sign) خاصة وأن الكثير من الكتابات تخلط بين المصطلحين وتستخدمها كمترادفين مما ينجم عنه كثير من الارتباك . فغالبية العلماء الذين تعرضوا لهذه النقطة يرون أن الرمز يتميز على العلامة بأنه يشير إلى مفهومات وتصورات وأفكار مجردة بينما تشير العلامة إلى موضوعات وأشياء ملموسة ، أو على الأقل إلى أمور أدنى في درجة التجريد ، على اعتبار أنها لا تفعل شيئاً أكثر من مجرد الإشارة إلى تلك الأشياء التي ترتبط بها فحسب^(٧) . فالعلامة يمكن فهمها بجلاء إذا هي أفلحت في أن تجعل المرء يستوعب عن طريق الحواس الشيء أو الموقف الذي تشير إليه ، وذلك بعكس الرمز الذي يتم فهمه حين ندرك (الفكرة) التي يرمز إليها . فالشيء المشار إليه بعلامة أبسط بكثير من الفكرة أو المعنى أو التصور المشار إليه برمز ، أو حسب التعبيرات التي يستخدمها علماء اللغويات من اتباع فردينان دو سوسير Ferdi- nand de Saussure وكذلك علماء المدرسة البنائية في الأنثروبولوجيا والنقد الأدبي ، فإن (المدلول) عليه بعلامة أبسط بكثير من المدلول عليه برمز . فالعلم ذو اللون الأحمر (دال) حين يوضع في الطريق فإنه يدل على وجود عائق (مدلول حسي) . بينما هذا العلم نفسه حين ترفعه دولة من الدول أو إحدى الهيئات والمنظمات فإن المدلول هنا يكون أكثر تعقيداً لأنه يحمل أيديولوجيات معينة ويدل على نظام سياسي واقتصادي ويحمل مشاعر وعواطف وتصورات فكرية لا يحملها العلم الآخر الذي يوضع في الطريق^(٨) . فهو في الحالة الأولى (علامة) على الخطر بينما هو في الحالة الثانية (رمز) لكل تلك الأفكار والمعاني والمنظم المعقدة . والمحك الأساسي في التمييز إذن بين العلامة والرمز هو عملية الإدراك ؛ فالعلامة يمكن إدراكها حسياً بسهولة بعكس الرمز الذي يحتاج إلى عملية فكرية أكثر تعقيداً بكثير من الإدراك الحسي ، وإن كانت هناك بعض الرموز التي لا تحتاج إلى كل هذه العمليات الذهنية المعقدة مثل الرموز الجنسية التي تبدو واضحة وبسيطة إلى حد كبير . وعلى أي حال فالفوارق بين الاثنين - كما يقول « معجم مصطلحات الأدب » في عبارة حكمة رصينة - تتلخص في أن الرمز هو :

« كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه ، لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها . وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئاً ملموساً يحل محل المجرد كرموز الرياضة مثلاً التي تشير إلى أعداد ذهنية . وهناك وجه أكثر تعقيداً للرمز هو الشيء الملموس الذي يوحي عن طريق تداعي المعاني إلى ملموس أو مجرد كغروب الشمس مثلاً الذي قد يدعو إلى التفكير في حالات الضعف والسكينة والشيخوخة ؛ أو تصوير رجل هرم رمزاً للشتاء . وقد اتفق علماء اللغة المحدثون على التمييز بين الرموز والعلامة أو الإشارة . فالرمز عندهم يتميز بصلاحيته للاستعمال في أغراض مختلفة . وتلعب العوامل النفسية بلا شك دوراً هاماً في تحديد دلالاته . فالصليب مثلاً - وهو رمز المسيحية - قد يوحي بانفعالات وتأويلات مختلفة حسب اتجاهات الناس نحو المسيحية نفسها . فهو لا يجد نفس الصدى لدى اليهودي أو البوذي الذي يجده عند المسيحي . كما أن الرمز يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه

Jung, op. cit., P. 3

(٧)

Firth; op. cit., p. 65.

(٨)

والاستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها وبعض . أما الإشارة فليس فيها سوى دلالة واحدة لا تقبل التنوع ولا يمكن أن تختلف من شخص لآخر ما دام المجتمع قد تواضع على دلالتها . فالمصباح الأحمر في الطريق تعارف الناس على أنه إشارة إلى معنى (قف) وليس له معنى آخر . أما إذا عُلق على باب بيت في بعض المجتمعات فيدل على أنه بيت دعارة . وبرغم اختلاف معناه بحسب المكان الذي يوجد فيه ؛ إلا أنه في كل مكان على حدة لا يعني سوى أمر واحد^(٩) .

ومع ذلك فالرمز « يستمد قيمته أو معناه من الناس الذين يستخدمونه »^(١٠) ، أي أن المجتمع هو الذي يضيف على الرمز معناه . فليس في الرمز خصائص ذاتية تحدد بالضرورة ذلك المعنى وتفرضه فرضاً على المجتمع . وليس هناك في اللون الأسود مثلاً ما يجعله بالضرورة رمزاً للحداد ، كما أنه ليس من الضروري أن يكون هذا اللون الأسود هو اللون الوحيد المناسب للحداد ؛ إذ ليس ثمة ما يمنع أبداً من أن يكون ذلك اللون هو الأصفر أو الأخضر أو غير ذلك حسبما يصطلح عليه المجتمع ، وذلك على الرغم من كل ما يقوله كارل يونج عن الجانب أو المظهر (اللاشعوري) الذي يصعب تحديده أو تفسيره في الرمز . والصينيون مثلاً يتخذون اللون الأبيض رمزاً للحداد ، كما أن سكان جزر الأندمان Andaman Islanders الذين درسهم الأستاذ رادكليف براون Radcliffe-Brown يغطون أجسامهم بالطين الأبيض (رمزاً) على الحزن والحداد على الميت . فالمجتمع هو الذي يحدد معنى الرمز ، أو هو الذي يضيف على الأشياء المادية معنى معيناً فتصبح رموزاً . ومع أنه لا بد من أن يكون للرمز وجود مادي ملموس حتى يصبح جزءاً من التجربة الإنسانية ، فإن اكتشاف (معنى) الرمز لا يتم عن طريق فحص ذلك الكيان أو الشكل المادي وحده وإنما يمكن فقط إدراك معناه بالالتجاء الى وسائل وأساليب وطرق أخرى غير مجرد الاعتماد على الحواس^(١١) .

ولكن إذا كانت الثقافات والمجتمعات المختلفة ترمز إلى الشيء الواحد أو الظاهرة الواحدة (الحداد مثلاً) برموز مختلفة فإن الرمز الواحد كثيراً ما تكون له معاني كثيرة في المجتمعات المختلفة ، بل وأيضاً في المجتمع الواحد . فإذا كان الطين الأبيض يرمز إلى الحداد عند الأندمان فإنه يرمز عند بعض القبائل الأخرى ، مثل قبيلة الإندمبو Ndembu التي درسها فيكتور تيرنر Victor Turner إلى عدة أشياء في نفس الوقت ؛ فهو يرمز إلى المني وإلى النقاء والطهارة الشعائرية وإلى البراءة من ممارسة السحر والشعوذة وإلى قوة الارتباط بأرواح الأسلاف والأجداد^(١٢) . وهذا كله من شأنه أن يشكل صعوبة بالغة أمام الباحثين ويدفع إلى ظهور تفسيرات ونظريات مختلفة متعارضة حول معنى الرمز ودوره ووظيفته في المجتمع . والمهم في هذا كله هو أن أي محاولة لفهم الرموز وتفسيرها تتطلب - من وجهة النظر الأنثروبولوجية - دراسة وتحليل مقومات البناء الاجتماعي وعناصر الثقافة وتفاعلها مع نسق الرموز السائد ما دام المجتمع

(٩) Magdi Wahba; A Dictionary of Literary Terms; Librairie du Liban, Beirut 1974, P. 552.

ونجد ما يماثل ذلك في قاموس Shorter Oxford Dictionary الذي يعرف الرمز بأنه ما يدل على شيء غير ذاته ، أو على شيء مكمل لذاته . وهذا معناه أن الرمز يمكن استخدامه بحيث يمثل أشياء خارجة عنه ، أو بحيث يعبر عن هذه الأشياء ويصورها شريطة أن تكون هذه الأشياء مرتبطة بالرمز ذاته بطريقة ملائمة ويعبر تصف - أنظر أيضاً .

I.M. Lewis; Social Anthropology in Perspective; Penguin, London 1976, P. 110.

Leslie A. White., The Science of Culture: A Study of Man and Civilization, Farrar, Straus & Cudahy;

N.Y. 1949, P. 35.

I bid, PP. 25-6

Lewis, op. cit., P. 133

هو الذي يعطي الرمز معناها . وبالتالي فإن التفسير المنهجي المطرد لنسق الرمز يتوقف إلى حد كبير على البحوث الأمبريقية وعلى مدى الإحاطة بمكونات الثقافة . وهذا من شأنه في آخر الأمر أن يضع قيوداً شديدة على الأحكام العامة التي يميل الكثيرون إلى إطلاقها على بعض الرموز مثل دلالة الألوان ومعناها ودورها ، دون أن تستند أحكامهم إلى معلومات إثنوجرافية كافية أو تأخذ في الاعتبار الفوارق الثقافية بين مختلف المجتمعات .



وانفراد الإنسان بالقدرة على إدراك الرموز من ناحية ، وصياغتها واستخدامها من الناحية الأخرى هو بغير شك من أهم الأسباب التي تجعل علماء الأنثروبولوجيا يولون كثيراً من العناية والاهتمام لدراسة الجانب الرمزي في العلاقات الاجتماعية . فالسلوك الإنساني سلوك رمزي في جوهره ، كما أن السلوك الرمزي هو بالضرورة سلوك إنساني ، فالرموز - حسب تعبير ليزلي وايت - هي مجال الإنسانية - Universe of humanity^(١٣) . وصحيح أن جانباً معيناً من سلوك الإنسان بعيد عن الرمزية - أو سلوك غير رمزي non-symbolic حسب الاصطلاح الشائع - ويتمثل بوجه خاص في الحركات الطبيعية التي تصدر عنه مثل التثاؤب والسعال والصراخ من الألم والتراجع والانكماش خوفاً أمام الخطر وما إلى ذلك ؛ ولكن هذه التصرفات غير الرمزية مشتركة بين كل الكائنات الحيوانية وليست قاصرة على الإنسان وحده أو حتى على الرئيسات Primates . إنما الإنسان وحده هو الذي ينفرد عنها جميعاً بالسلوك الرمزي وبالقدرة على استعمال الرموز والتعامل عن طريقها . فهو وحده الذي يتواصل مع غيره من الناس عن طريق اللغة والكلام المفصل ؛ وهو وحده الذي يستخدم الأحجبة والتعاويد والطلاسم ويعترف بالذنوب والخطايا ويصوغ القوانين ويراعي قواعد السلوك العامة وأصول اللياقة ؛ وهو وحده الذي يفسر أحلامه ويصنف أقرابه في فئات محددة ويراعي شعائر وطقوساً معينة في حالة الولادة والزواج والطلاق والوفاة ، أو ما يعرف في الكتابات الأنثروبولوجية باسم « شعائر المرور rites de passage » وغير ذلك ، فكل هذه الأنماط من السلوك تتألف من رموز اصطلاح عليها المجتمع ويدركها أفرادها ويستخدمونها في حياتهم اليومية ، وكما يقول ليزلي وايت ، « إن السلوك غير الرمزي عند الإنسان العاقل homo sapiens هو سلوك المرء من حيث هو (حيوان) ، أما السلوك الرمزي فهو سلوك ذلك الشخص نفسه من حيث هو (إنسان) . فالرمز هو الذي يحول الإنسان من مجرد حيوان فحسب إلى حيوان آدمي » (صفحة ٣٥) . وما دام الرمز هو الذي يضيف على الجنس البشري كله صفة أو خاصية « الإنسانية » فإن ذلك يصدق بالضرورة على الفرد ، فالطفل لا يصبح (إنساناً) بالمعنى الاجتماعي للكلمة إلا حين يبدأ في استخدام الرموز ، أي حين يبدأ في الكلام والتواصل ، لأنه قبل ذلك لا يكون ثمة فارق واضح بينه وبين صغار القردة العليا^(١٤) . ويقول آخر أوضح وأبسط ، فإن الرمز هي أحد المحركات الرئيسية للتمييز بين ما هو إنساني وما هو « غير إنساني » كما أنها عامل أساسي في نشأة الحضارات وتطورها وتقدمها وقيام الثقافة التي هي في آخر الأمر نسق معقد من الرموز المختلفة ، كما أنها أساس قيام كل التنظيمات الاجتماعية من سياسية واقتصادية ودينية وقرابية وغيرها . إذ على الرغم من وجود (تكوينات) عائلية مثلاً عند بعض الأنواع الأخرى وبخاصة عند الرئيسات فإن اللغة والكلام المفصل - باعتبارهما

Leslie A. White; op. cit., p. 22

(١٣)

Ibid; pp. 43. 6

(١٤)

نسقين هامين من الأنساق الرمزية - لا توجدان إلا عند الإنسان ، وهما الوسيلة لمعرفة الأفكار المجردة والنظم والتعبير عنها مثل فكرة تحريم الزواج من المحارم ، وتحديد قواعد الزواج الداخلي والخارجي ، أو الزواج الأحادي والتعدد ، ومفهوم أبناء العمومة المتوازية والمتقاطعة ، وما إلى ذلك من مفاهيم تتعلق بالحياة الاجتماعية العائلية عند الإنسان ، وهي أمور لا نجد لها مثيلاً عند غيره من الكائنات الحية^(١٥) .

وهذه كلها أمور شغل الأنثروبولوجيون بها أنفسهم بعض الوقت حتى أصبحت بالنسبة لهم أموراً مسلماً بها ، كما أدركها كثير من المفكرين والفلاسفة والأدباء والفنانين وعبروا عنها بطريقتهم الخاصة التي تجمع بين التلقائية والعمق . فإمرسون Emerson مثلاً يشير في مقال له عن « الشاعر The Poet » إلى عمومية اللغة الرمزية بقوله « إن الأشياء تدل على أنها تستخدم كرموز لأن الطبيعة ذاتها عبارة عن رمز » . . . ثم يقول « إننا نحن أنفسنا رموز نسكن رموزاً » بينما وصف الشاعر الفرنسي شارل بودلير Charles Baudelaire العالم بأنه « غابة من الرموز Forêt de Symboles »^(١٦) ، وبودلير يعتبر على أي حال رائد الرمزية في الشعر في فرنسا في القرن الماضي .

ولقد كانت الرمزية Symbolism أحد الاتجاهات الهامة في الأدب والفن في القرن الماضي وبخاصة في فرنسا كما تأثرت بها بعض الكتابات الفلسفية واللغوية ، وإن كان المصطلح يطلق في العادة على مدرسة الشعر التي ازدهرت في أواخر ذلك القرن على أيدي بعض تلاميذ وأنباع الشعراء الفرنسيين ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé وبول فيرلين Paul Verlaine الذين خرجوا على النمط السائد فيما يعرف باسم المدرسة البارناسية في الشعر^(١٧) ، وكذلك على المسرح الواقعي وعلى الرواية « الطبيعية » وحاولوا أن يعبروا عن طريق استخدام الرموز عن سر الوجود . ومع أنهم كانوا يكتبون باللغة الفرنسية فلم يكونوا جميعاً فرنسيين بالمولد ، وإنما كان بينهم عدد من الكتاب والشعراء من أصل بلجيكي (مثل موريس مترلينك Maurice Maeterlinck) أو من أصل يوناني (جان مورياس Jean Moréas) أو حتى من أصل أمريكي (ستيفارت ميريل Stuart Merrill) وفرنسيين ثيليه جريفان Francis Vielé-Griffin . وكان الشعراء البارناسيون الذين يرأسهم ليكونت دوليل Leconte de Lisle يؤكدون أهمية الموضوعية والإجادة أو الإتقان الفني والوصف الدقيق والتحفظ الشديد أو حتى النفور والابتعاد عن التعبيرات الشخصية . ودعا « الرمزيون » بدلاً من ذلك إلى قيام شعر « يستطيع أن يوحي بحياة الشاعر الداخلية ويجعل مما يرويه في العالم رمزاً للحياة النفسية » . وقد نشر مورياس ما يعرف باسم « البيان الرمزي » في جريدة الفيجارو Le Figaro يوم ١٨ سبتمبر ١٨٨٦ ، كما أنهم تأثروا بأشعار إدجار آلان بو Edgar Allan Poe وينظره فاجنر إلى الفنون ورأى شوبنهاور Schopenhauer عن العالم ونظرية إدوارد ثون هارتمان Eduard Von Hartmann عن اللاشعور . ومع أنهم احتفظوا بفكرة الشعراء البارناسيين عن « الفن للفن » فإنهم يرفضون اهتمامهم بالصور الخيالية الوصفية واهتموا بدلاً من ذلك بالتعبير عن أسرار الكون والوجود وما وراء الطبيعة وعالم الأفكار والمشاعر الغامضة وأمور

(١٥) أنظر في ذلك مقالنا عن « حضارة اللغة » - مجلة عالم الفكر - المجلد ٢ العدد الأول (إبريل - مايو - يونيو ١٩٧١) صفحة ١١ - ٣٤ وانظر أيضاً :

David Bidney; Theoretical Anthropology; Schocken, N.Y., 2nd. ed. 1970, p. 3.

W.D. Howarth, Henri M. Peyre and John Cruickshank; French (16) Literature from 1600 to the Present; Methuen, (١٦)

London 1974, P. 104.

(١٧)

Magdi Wahba, op. cit., P. 553

السحر والوعي أو الشعور الداخلي ، واعتبروا العنصر الموسيقي في الشعر مسألة جوهرية . فالشاعر في نظرهم له قدرة هائلة على نقل وتوصيل حقيقة « الأفكار » إلى الآخرين ، وذلك بفضل ما يتمتع به من حساسية وشفافية ، وكذلك بفضل « الخصائص السحرية » التي تتمتع بها الكلمات والتي تساعد على إمكان استخدامها « كرموز » بدلاً من ذلك الاستخدام الحر في الدقيق الذي نجده في القواميس . فهم يعرفون إذن القوة الكامنة في اللغة كما أنهم كانوا يركزون على « الحقيقة » بدلاً من « الظاهر » كما يفعل أصحاب المدرسة الطبيعية أو الشعراء الطبيعيون^(١٨) .

ويحرص الأنثروبولوجيون الذين يهتمون بدراسة الرموز والرمزية في المجتمعات (البدائية) على أن يتعرفوا الكتابات الفلسفية والأدبية التي تأثرت بهذه المدرسة ، خاصة وأن هذه الأعمال تعطي كثيراً من العناية لمشكلات التعريف والمحكات التي يمكن عن طريقها تحديد الرموز وعلاقة مفهوم الرموز بالأفكار الأخرى . ومع ذلك فإن المشكلة التي تسترعي انتباه هؤلاء العلماء ليست هي البحث عن ماهية الرمز أو معناه بقدر ما هي البحث عن محدداته والعوامل والمحكات التي يجب أن تؤخذ في الاعتبار حين التمييز بين مختلف عمليات التفكير الإنساني من ناحية ، وتصنيف الرموز من ناحية أخرى ، والتي يمكن أن نستمدّها من العالم الطبيعي ، وذلك على الرغم من أن علماء الأنثروبولوجيا يعتبرون الرموز مقولة ثقافية وليست مقولة (طبيعية) . وقد انتبه لهذه المسألة عدد من المفكرين والفلاسفة من أمثال أرنست كاسيرر Ernst Cassirer كما كان قد انتبه إليها من قبل جاك ديلور، وهذا هو الذي يجعل الأستاذ ريموند فيرث يقول (في صفحة ٥٨) إنه من الأفضل للباحث الأنثروبولوجي أن يكون على معرفة وثيقة ودراية تامة بالنظرية الفلسفية عن الرمزية حتى يعرف الإطار النظري العام ، إلى جانب ما يقوم به هو نفسه من تحليل للمحتوى الثقافي للرموز .

وقد يمكن أن نجد بوادر الرمزية في الحركة الرومانتيكية التي ظهرت في القرن الثامن عشر . ولم تكن الرومانتيكية مجرد نزعة عاطفية أو اتجاهاً للتعبير عن الحالات النفسية والانفعالية وحياة الفرد الداخلية ، بل كانت إلى جانب ذلك حركة تضم الكثير من الأفكار المعقدة المتشعبة التي وجدت طريقها - وبخاصة في فرنسا - إلى الرواية والمسرح وكتابة التاريخ والنقد ، كما وجدت طريقها إلى الفكر الفلسفي والنظرية السياسية والفنون . وكانت الرومانتيكية تدعو إلى ضرورة العودة إلى بساطة الطبيعة ورفض التقاليد الموروثة الجامدة وتشجع البحث عن الذات . وبعض أتباع هذه الحركة كانوا يعكسون في كتاباتهم بعض ملامح الرمزية كما هو الحال مثلاً في كتابات نوتفاليس Novalis وبخاصة في كتاباته عن اللغة وأثرها السحري الذي يتمثل في القوة الإيجابية للكلمة والإيقاع وتناسق الأصوات . فالطبيعة في نظر نوتفاليس هي رمز كبير وفسيح ، كما أن الرمز في آخر الأمر تمثيل لنوع آخر من الحقيقة ومن الواقع (١٩) . كذلك تظهر بعض الملامح الرمزية في بعض الكتابات والدراسات عن الأساطير اليونانية القديمة . وقد ظهر في ذلك الحين عدد من العلماء من أمثال كلارك Clarke وهرمان Hermann من كانوا يرون آلهة الإغريق - بل وأيضاً أبطال هوميروس - رموزاً وتمثيلات رمزية للقوى الطبيعية أو حتى « قوى مجردة » ، وأنها كلها تؤلف ما يمكن اعتباره نوعاً من « الفلسفة

Howarth et al., op. cit., pp. 103-6.

(١٨)

والنظر كذلك مادي Symbolists, Parnassians في :

Encyclopaedia Britannica: Micropaedia.

Howarth, op. cit., pp. 62-4; Firth, op. cit., p. 94

(١٩)

البداية « على ما يقول فيرث (صفحة ٩٦) . وقد لقي هذا الاتجاه المفرط في الرمزية كثيراً من المقاومة لدى چاك ديلور Jacques Dulaure الذي كان يأخذ على أصحابه اهتمامهم بدراسة القصة الأسطورية أكثر من الاهتمام بتحليل الممارسات ذاتها التي تتضمنها تلك القصة ، وذلك فضلاً عن مغالاة هؤلاء العلماء في نظرهم إلى الآلهة على أنها مجرد رموز . فتكوين الرمز من ناحية ، وتصوره وإدراكه من الناحية الأخرى تتطلب معرفة وافية مسبقة بالشيء الذي يراد الرمز له حتى يأتي الرمز دقيقاً ومطابقاً . ومثل هذه المعرفة التي تقوم على تقدير وفهم العلاقات بين الأشياء لا تتوفر للإنسان (الهنجي) أو الإنسان (البدائي) بوجه عام ؛ ومن هنا فإن العلماء الذين يعتقدون أن الإنسان البدائي كان يأخذ مظاهر الطبيعة المختلفة على أنها رموز كانوا - في رأي ديلور - يُسقطون عليه أفكارهم الشخصية هم أنفسهم ، أو (يعيرون) هذه الأفكار والتصورات التي قاموا هم أنفسهم بصياغتها وتكوينها لأناس وأقوام وجماعات لا يستطيعون بحكم واقعهم ومرحلة تطورهم العقلي والحضاري أن يصلوا إليها . وعلى أي حال فإن عملية (الإسقاط) والتفسيرات الإسقاطية كانت سائدة في كثير من كتابات أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر التي تتناول الفكر (البدائي) وتفكير وثقافة الشعوب القديمة بوجه عام (٢٠) .

وعلى الرغم من أهمية كتابات ديلور التي لا يكاد يعرفها مع الأسف سوى عدد قليل جداً من علماء الأنثروبولوجيا المعاصرين فإنها تعتبر مجرد بداية تعكس كثيراً من ملامح تفكير القرن الثامن عشر من حيث مؤازرة الحياة الطبيعية البسيطة التي تتمثل بأجلى صورها في فكرة « الهنجي النبيل The Noble Savage » . وهي فكرة توحى بالبساطة وتُعَلِّي من شأن الحب وتمجسد الحب المخلص البسيط . ولا يكاد مفكرو القرن الثامن عشر والفلاسفة الأخلاقيون الذين عالجوا في كتاباتهم موضوعات ذات صبغة أنثروبولوجية - من أمثال آدم فرجسون Adam Ferguson - يخرجون عن بعض ما أثاره ديلور دون أن يرتقوا إلى مستواه . وإذا كانوا قد تكلموا عن الرمز فإن ذلك جاء بطريقة تكاد تكون عرضية أثناء معالجتهم لبعض النظم والعلاقات ومظاهر السلوك الإنساني دون أن يهدفوا عمداً إلى دراسة الجانب الرمزي في هذه النظم والعلاقات .



القرن التاسع عشر هو البداية الحقيقية لاهتمام علماء الأنثروبولوجيا بدراسة الرموز . وبعض كتابات ذلك القرن تعتبر معالم أساسية على الطريق وإن كانت لم تبلغ بطبيعة الحال من الدقة والعمق ما وصلت إليه الدراسات المعاصرة . وقد يكفي أن نشير هنا وباختصار إلى موقف ثلاثة من أكبر علماء ذلك القرن لكي نتبين ليس فقط إسهاماتهم في هذا المجال وإنما لكي نتعرف منها الاتجاهات والمسارات التي سلكتها الدراسات والبحوث الأنثروبولوجية والتي لا تزال تسير فيها حتى الآن .

أ - وربما كان عالم القانون السويسري يوهان ياكوب باخوفن J.J. Bachofen صاحب كتاب (حق الأم Das Mutterrecht) هو أول من يجب التعرض له هنا . فهو لا يزال يحتل مكانة مرموقة في تاريخ الفكر الأنثروبولوجي رغم

(٢٠) راجع في ذلك كتابنا عن « تايلور » - مجموعة نوابغ الفكر الغربي - دار المعارف - القاهرة ١٩٥٧ (الفصل الثاني) . كذلك راجع كتاب ريموند فيرث ، المرجع السابق ذكره ، صفحات ٩٦ - ٩٨ .

ما ثبت من خطأ نظرياته وعدم الاعتداد بها في الوقت الحالي . ولقد كان مدخل باخوفن إلى الأنثروبولوجيا بوجه عام ودراسة الرموز في الحياة الاجتماعية عن طريق الدراسات الكلاسيكية . والواقع أنه يعتبر نفسه مؤرخاً أكثر منه رجل قانون وتشريع أو عالم أنثروبولوجيا . وإن كان يهتم بفترة من التاريخ أسبق على التاريخ المدون المكتوب . وكان لذلك أثره الواضح في كتاباته . فمعظم المادة التي يعتمد عليها مستمدة من الأساطير ، ومن هنا جاء اهتمامه بالرموز نظراً للعلاقة القوية بين الرمز والأسطورة ، وذلك على اعتبار أن الفكرة السائدة في ذلك الحين عن الأساطير هي أنها قصص رمزية . ولم يكن باخوفن مع ذلك يعتقد أن هناك أي فجوة واسعة تفصل بين الأسطورة والتاريخ ، وإنما كان على العكس من ذلك تماماً يرى أن التاريخ هو امتداد للأسطورة^(٢١) . ويظهر دور الأسطورة في هذا الصدد في أنها تعتبر في نظره أساساً لمعرفة الظروف والأوضاع التي كانت سائدة في ذلك الماضي الأسطوري السحيق . ولذا فإنه كان يرى أن أي محاولة جادة لفهم المعنى الحقيقي للأسطورة تستلزم من الباحث أن يأخذها في ذاتها وعلى ما هي عليه ، وأن يفهم روح العصر الذي نشأت فيه . ومع ذلك فقد كان يرى - تمثيلاً مع نظريته العامة عن حق الأم - أن مفتاح فهم الأساطير هو ما كان يطلق عليه اسم « حكم النساء » *Gynaecocracy* . وهنا بالذات يأتي دور الرمزية وأهميتها ، لأنه كان يرد كثيراً من مظاهر الحياة إلى رموز جنسية إشارة إلى الخصوبة . فالثور مثلاً الذي يظهر في كثير من الأساطير الإغريقية هو رمز الرجولة أو الذكورة وانتعاش قوى الطبيعة ؛ واستخدام الأيدي والأصابع في العذ . مثلاً أو في الإشارة فيه رمز للأومومة والأنوثة وهكذا (فيرث ، صفحة ١٠٤) . وقد تضم كتابات باخوفن مادة طريفة للقراءة والمتعة ، كما أنها مثال طيب لنوع التفكير الذي كان سائداً في الكتابات الأنثروبولوجية على أيامه . ولكن ليس هناك الآن من بين علماء الأنثروبولوجيا من يأخذها مأخذ الجد أو يعول عليها لأن نظريته تقوم على الظن والتخمين الذي لا يستند إلى أية شواهد مؤكدة يقينية .

ب - ولم يكن كل علماء القرن التاسع عشر على شاكلة باخوفن . وإن كان معظمهم انزلق إلى طريق إطلاق الأحكام العامة الكلية القائمة على مجرد افتراضات نظرية يلعب فيها الخيال دوراً كبيراً . والمهم أنه كان هناك بعض العلماء الذين اهتموا - على عكس باخوفن - بإجراء دراسات وبحوث عقلية جمعو أثناءها المعلومات الإثنوجرافية من مجتمعات معينة بالذات ، واستندوا إلى هذه المعلومات في تكوين نظرياتهم عن دور الرموز في حياة المجتمع الإنساني . ورغم سذاجة الأساليب والمناهج التي اتبعها هؤلاء العلماء - إذا قورنت بأساليب وطرائق البحث في الوقت الحاضر - فإنها وضعت أصحابها في مواجهة صريحة مع الثقافات التي يتكلمون عنها . وعالم الأنثروبولوجيا الأمريكي لويس هنري مورجان Lewis H. Morgan (١٨١٨ - ١٨٨١) هو أحد هؤلاء العلماء إن لم يكن أهمهم جميعاً من هذه الناحية . ففي كتابه المشهور باسم « عصابة الإيروكو The League of the Iroquois » نجد دراسة طيبة لعدد من الرموز الشعائرية وبخاصة في مجال تقديم القرابين عند تلك القبائل . ويتجلى عمق تفكيره وقدرته على التحليل والتفسير الرمزي حين يعرض لاحتفالات السنة الجديدة في منتصف الشتاء ، والطقوس والشعائر والمراسيم التي يؤدونها والتي يدور جانب كبير منها حول إحراق كلب أبيض وتقديمه قرباناً لألهتهم . فقد رفض مورجان كل التفسيرات السابقة التي كانت ترى تقديم القرбан نوعاً من التكفير عن الذنوب والآثام والخطايا ، وبين لنا أن الإيروكو ليست لديهم فكرة عن « الخطيئة » ، ولذا ذهب إلى أن هذا القرбан هو رمز العرفان والحمد والشكر للآلهة على ما حققته لهم من خير ومن وفرة

(٢١) أنظر ترجمتنا لكتاب : إيفانز برينشارد « الأنثروبولوجيا الاجتماعية » صفحة ٥١ وما بعدها من الطبعة الأولى . أنظر أيضاً كتاب ريمولد فيرث صفحة ١٠٤ وما بعدها .

في المحصول . فالكلب الأبيض ، أو على الأصح روحه ، هي الرسالة التي تصعد السماء على ألسنة اللهب ، ولما كان الكلب حيواناً وفيماً أميناً فهو خير من يحمل الرسالة ويوصلها بأمانة (٢٢) .

جـ - أما العالم الثالث الذي نعرض هنا باختصار لموقفه من دراسة الرموز فهو ادوارد بيرنت تايلور E.B. Tylor الذي يعتبر بحق أباً للأنثروبولوجيا الحديثة ، وقد عرض تايلور لكثير من أنساق الرموز والعلاقات في كتابيه الرئيسيين « أبحاث في التاريخ المبكر للجنس البشري » (١٨٦٥) و « الثقافة البدائية Primitive Culture » (١٨٧١) . ويصف لنا بول بوهانان Paul Bohannan كتاب « الأبحاث » بأنه كتاب عن تاريخ وعمليات وصنع الرموز ، بينما يذهب فيرث (صفتا ١١ - ١١٢) بناء على ذلك إلى أنه إذا كانت الثقافة يمكن تعريفها حسب بعض الآراء بأنها « نسق من الرموز » فإن كتاب « الثقافة البدائية » بجزئيه يمكن تسميته بناء على ذلك « الرموز البدائية Primitive Symbols » . والواقع أن تايلور يستخدم كلمة رمز Symbol بمعنى محدد للغاية وإن جاءت معالجته للرموز معالجة عامة ولا تخلو مع ذلك من بعض الأفكار والملاحظات الصائبة . فالشعوب البدائية تتمتع في رأيه بقدرة خاصة تكاد تكون نوعاً من الملكة على صنع الأساطير ، وذلك نتيجة لنظريتهم العامة إلى الكون وإيمانهم بحيوية الطبيعة (وهو ما يطلق عليه اسم أنيميزم animism) لدرجة تصل إلى حد تجسيد كل مظاهرها . وعلى هذا الأساس فإن الأنيميزم تعتبر مفتاح فهم رمزية الأساطير ، وفي ضوءها يمكن دراسة العلاقات الرمزية التي تتضمنها الشعائر والطقوس الدينية والسحرية على السواء . وإذا كان للدين جانب عملي واضح في الحياة اليومية فإن له جانبه (الرمزي) أيضاً . ويتمثل هذا الجانب الرمزي في الممارسات والشعائر والطقوس التي تهدف إلى أشياء أخرى غير ما تنبيه به ظواهر الأمور . وكتاب « الثقافة البدائية » يزخر بالأمثلة المستمدة من عدد كبير جداً من الشعوب والقبائل ويستشهد بها تايلور لتوضيح هذا الجانب الرمزي في الدين (٢٣) . وكان أثناء ذلك كله يحرص على تبين العلاقة بين الرمز والموضوع الذي يرمز إليه أو يدل عليه . وليست فكرة تجسيد الآلهة أو الآلهة المشخصة ، عند الرجل (البدائي) في آخر الأمر إلا تجسيدا لبعض الأفكار الغامضة عنده عن وجود كائنات عليا تملأ الكون ، ولم يكن عقله البدائي البسيط قادراً على إدراك كنهها . فهذه الآلهة المشخصة أو المجسدة هي نوع من « العون المادي » الذي يساعد الرجل البدائي على إضفاء شكل من أشكال الوجود والذاتية على هذه الأفكار ، كما أنها ترمز في الوقت ذاته إلى هذه الأفكار نفسها . ولم يكن الرجل البدائي بحكم المرحلة التطورية التي يعيش فيها قادراً على التمييز بشكل قاطع بين الرمز (الإله المجسد) والفكرة التي يرمز إليها ، وإنما كان الاثنان يحتلطان معاً في ذهنه إلى حد كبير . ولعل أهم ما تمثله الرمزية في الفكر البدائي إلى جانب الأساطير هي شعائر وطقوس تقديم القرابين وبخاصة من التماثيل التي تمثل البشر والحيوانات على السواء (٢٤) . ولكن رغم هذا كله فإن تايلور لم يضع تعريفاً للرمز وإن كان يستخدم الكلمة أحياناً كمرادف للشيء

(٢٢) فيما يتعلق بنظرية لويس مورجان بوجه عام ودراسة لبقايل الايروكو راجع مقالنا عن « لويس مورجان وكتابه المجتمع القديم » - مجلة تراث الانسانية - المجلد التاسع

١٩٧١ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، صفحات ٣٥ - ٦٢ . أنظر أيضا كتاب ريموند فيرث ، المرجع السابق ذكره ، صفحة ١٠٧

(٢٣) أنظر في ذلك على سبيل المثال صفحات ١١٦ وما بعدها من الجزء الأول و صفحات ٣٦٢ وما بعدها من الجزء الثاني من كتاب « الثقافة البدائية Primitive Culture »

وكذلك راجع كتابنا عن تايلور صفحات ١٢٧ - ١٦٨

(٢٤) راجع في ذلك الفصل الرابع من كتاب « الثقافة البدائية » ، وكذلك صفحات ٢٢٠ - ٢٢٣ من كتابنا عن تايلور (المرجع السابق ذكره)

الذي يمثل شيئاً آخر أو يحل محله ، وهو الفهم السائد في كثير من الكتابات الأنثروبولوجية . (فيرث - صفحات ١١٣ - ١١٥) .

إلا أن هذه الكتابات كلها تعتبر قاصرة بالمعايير الأنثروبولوجية المعاصرة . فهي لا تستند - حتى في حالة لويس مورجان - إلى بحوث عقلية مركزة ومتعمقة ، كما أن أصحابها لم يكونوا يهدفون إلى دراسة الرمزية وأنساق الرموز عن قصد وإدراك لأهمية الموضوع ، وإنما كان يستخدمون الكلمة أثناء وصفهم الظواهر والعادات والشعائر المختلفة دون أن يدركوا في الأغلب الأبعاد الحقيقية لمصطلح الرمز والرمزية . ومع ذلك ، وأياً ما يكون مفهوم كلمة « رمز » عند هؤلاء العلماء ، فإن الفضل يرجع إليهم في أنهم خطوا الخطوة الأولى نحو دراسة (الرمز) في إطار المعلومات الإثنوجرافية التي كانت بدأت تتوفر بكثرة في أيديهم ، سواء نتيجة لكتابات وتقارير الرحالة والمبشرين أو نتيجة للرحلات التي كان هؤلاء العلماء أنفسهم - أو بعضهم - يقومون بها بين الشعوب والقبائل (البدائية) . كذلك يرجع إليهم الفضل في الاهتمام بتعرف رأي الأهالي أنفسهم في هذه الرموز وتفسيرهم لها والدور الذي يعتقدون أنها تؤديه في حياتهم ؛ وهذا مبدأ منهجي على جانب كبير من الأهمية ، ويحرص العلماء المعاصرون على تطبيقه بحيث أصبح أحد الملامح الأساسية التي تميز البحوث الأنثروبولوجية المعاصرة . بل إن هذا المبدأ بالذات هو الأساس الأول الذي تقوم عليه الآن ما يعرف باسم الأنثروبولوجيا المعرفية Cognitive أو الإثنوجرافيا الجديدة . بل أن الفضل يرجع إلى هؤلاء العلماء - ثالثاً - في تنوع وجهات النظر في تفسير الرموز بحيث أصبحت لدينا الآن اتجاهات ونظريات مختلفة في تفسير نفس الأسطورة أو نفس نسق الشعائر والطقوس . وقد نجم ذلك الاختلاف في الأصل من تفاوت وتباين نظرة هؤلاء العلماء إلى نشأة المجتمع والثقافة وتطورهما واختلاف المبادئ التي يقوم عليها التنظيم الاجتماعي . فبينما يتكلم باخوفن عن (حق الأم) ويشايعة في ذلك ماكلينان كان سيرهنري مين Maine يعطي الأولوية المطلقة في التنظيم الاجتماعي إلى الذكور دون الإناث ، بينما كان تابيلور يعمل على تطوير نظريته عن الأنييميزم وهكذا . وكانوا جميعاً يفسرون بعض مظاهر السلوك الاجتماعي على أنها رموز وذلك في ضوء نظريتهم العامة . ثم يرجع إلى هؤلاء العلماء الفضل - رابعاً وأخيراً - في أنهم وضعوا البذرة الأولى نحو تحرير دراسة الرموز من الميول والاتجاهات الرومانتيكية التي كانت تسود في القرن الثامن عشر وإخضاعها لمحكات المنهج العلمي الذي يعتمد بقدر الامكان على المعلومات والحقائق والوقائع المشخصة العيانية ، وذلك على الرغم من أنهم لم يقلحوا في التخلص من الوقوع في شرك الظن والتخمين حين كانت تعوقهم مثل هذه المعلومات . وقد كانوا في هذا كله يهتمون في المحل الأول بالبحث عن معنى ودلالة رموز مفردة محددة بالذات ، ولم يكونوا يهتمون إلا في القليل النادر بالبحث عن « المحتوى النهائي » للرموز ، أو أن يصوغوا نظريات عامة وشاملة يمكن أن يفسر بها كل أنساق الرمزية في مختلف المجتمعات الإنسانية . بل إنهم على الرغم من كل ما يقال عن اهتمامهم بدراسة الرمز بالإشارة إلى السياق الاجتماعي والثقافي العام كانوا أكثر ميلاً إلى سرد أكبر قدر ممكن من الحقائق والمعلومات التي يجمعونها من مختلف المجتمعات والثقافات في كل أنحاء العالم وبدون نظر إلى الفوارق الجوهرية بينها ، ووضع هذه المعلومات بعضها إلى جانب بعض بطريقة تكاد تخلو من التحليل العميق . وذلك مع بعض استثناءات قليلة . وهذا لا ينتقص أبداً من قدر هذه الكتابات والنظريات لأنها هي التي مهدت الطريق أمام الباحثين الحقلين المعاصرين وأمدتهم بكثير من التساؤلات التي توجه بحوثهم وتحليلاتهم .



والغريب في الأمر هو أنه على الرغم من كل هذه البوادر والبدايات النظرية المشجعة فإن الأنثروبولوجيين المعاصرين ظلوا حتى عهد قريب نسبياً يغفلون دراسة الجانب الرمزي في السلوك الاجتماعي ، ولا تكاد كلمة (رمز) تستخدم إلا في حالات قليلة جداً ولا تكشف عن موقف عقلي أو منهجي واضح المعالم . وصحيح أن هناك بعض استثناءات هامة تتمثل على الخصوص في كتابات بعض الأساتذة الكبار من أمثال راد كليف بروان وبالذات في دراسته للشعائر عند سكان جزر الأندمان ودراسته للتأبو ، ومالينوفسكي وبالذات في دراسته للنسق اللغوي ، وغيرهما ممن تأثروا بالمدرسة الفرنسية في علم الاجتماع . ولكن أغلب أفراد الجيل التالي من الباحثين الذين ركزوا جهدهم على العمل الميداني لم يظهروا مثل هذا الاهتمام .

وقد يكون للوضع العام المتعلق بتطور الأنثروبولوجيا ذاتها كعلم دخل في ذلك . فالدراسة المنهجية للرموز كان يتعين عليها أن تنتظر حتى ترسخ أقدم الدراسات حول الأنساق الأقل تجريدًا في البناء الاجتماعي ، مثل أنساق القرابة والاقتصاد والسياسة والقانون وما إليها ، وترتفع بتحليلاتها وتفسيراتها عن مستوى السرد الوصفي للمعلومات الانثوجرافية من ناحية ، وتخرج من الناحية الأخرى عن نطاق الوظيفية البسيطة الساذجة التي كانت تقنع بتبيين التأثيرات المتبادلة بين مختلف النظم الاجتماعية السائدة في المجتمع موضوع الدراسة . فلما انقضت هذه المرحلة الضرورية في تاريخ البحث الأنثروبولوجي الميداني أصبح من الميسور توجيه الاهتمام نحو دراسة الرموز والعلامات الرمزية وتقديم تفسيرات مقنعة تستند إلى نتائج التجربة الامبريقية . وقد ساعد على ذلك ما أحرزته نظرية الاتصال Communication ودراسات علم العلامات Semiotics من نجاح وتقدم ، ثم اتجه بعض العلماء إلى الاهتمام بأنساق التفكير المختلفة والعمليات الذهنية التي تكمن وراء أنماط وأنساق ثقافية معينة كالأساطير والسحر والشعوذة وما إليها والجوانب الرمزية التي تنطوي عليها هذه العمليات . كذلك كان لتقدم علم النفس التحليلي وتأثير بعض علماء الأنثروبولوجيا بنتائج ، أو على الأقل اطلاعهم على نظرياته وتفهمهم لقضاياها والرغبة في الاستفادة منها ، أثره في ازدياد الاهتمام بما يسميه ريموند فيرث « الجوانب الأقل عقلانية في السلوك الانساني » ، وهو اتجاه يرفض المدخل الوضعي أو يقف منه موقف النقد ، ويميل إلى دراسة النواحي الغامضة والأسرار والتعمق في فهم الجوانب الخفية في حياة المجتمعات (أنظر فيرث صفحات ٢٦ - ٢٨) .

إنما لا بد من التمييز هنا بين مدخلين أساسيين يهتم الأول منهما بدراسة « رمزية الأفراد » ، بينما يركز الثاني على « رمزية الجماعة » .

المدخل الأول يتمثل في الدراسات السيكلوجية ويُعنى في المحل الأول بدراسة الصور والأشكال الرمزية لدى الفرد ، وهي صور وأشكال ليس من الضروري أن يشارك فيها بقية أفراد الجماعة ، كما هو الحال في دراسة رمزية الحلم وبعض الظواهر الفردية الخاصة التي تقتصر على الشخص وحده وتهدف إلى حل مشكلاته الخاصة وقد تتعلق بنظرته الذاتية إلى الوسط المحيط به أو بتصوره الخاص عن العالم (فيرث صفحة ٢٠٧) .

والمدخل الثاني ، وهو الأقرب إلى اهتمامات الأنثروبولوجيين ومناهجهم ، يميل إلى ربط الرموز بالقوى والعوامل الاجتماعية السائدة في المجتمع . فالمجتمع - وليس الفرد أو الطبيعة - هو الذي يوفر الأساس الذي تقوم عليه كل مظاهر

السلوك الرمزي، ويوجه خاص السلوك الرمزي في مجال الدين وما يتصل به من شعائر وطقوس وممارسات يصعب فهمها فهما دقيقا إلا إذا اعتبرناها رموزا لأفكار ومعان ينبغي الكشف عنها . وهذا موقف وضعي يتعارض تماما مع دعاوي الرومانتيكية عن إمكان التغلغل إلى أعماق الحقيقة الباطنية الدفينة ، كما أنه لا يحاول البحث عن أصل تكوين الرموز ، وإنما يعتبرها مجرد « طريقة للتعبير » ؛ وبذلك يركز جهوده على دراسة وفحص تأثير الرموز على أعضاء الجماعة أو المجتمع . وهذا هو الذي فعله دور كايم مثلا في دراسته لرموز وشعائر الطموطمية لدى سكان أستراليا الأصليين والتي ضمنها كتابه الشهير « الصور الأولية للحياة الدينية *Les formes élémentaires de la vie religieuse* » وفيه يوضح لنا العلاقة بين الرمز والعاطفة الدينية والمجتمع ، وأن العلاقة بين الأشياء المقدسة علاقة رمزية وليست علاقة طبيعية أو فطرية ، وأنه بدون الرموز فإن المشاعر الدينية تكون عرضة للضعف والزوال ، وأن الحياة الاجتماعية بكل مظاهرها وفي كل لحظة من لحظات تاريخها تحتاج إلى هذه الرمزية الواسعة العريضة حتى تستمر في الوجود . ويقول في ذلك :

إن ثمة قانونا معروفا عن أن العواطف التي يثيرها في نفوسنا أحد الأشياء تربط نفسها إلى الرمز الذي يمثله هذا الشيء . فاللون الأسود بالنسبة لنا هو علامة الحداد كما أنه يثير فينا انطباعات وأفكارا حزينة . ونقل هذه العواطف بنجم ببساطة من أن فكرة الشيء وفكرة الرمز الذي يدل عليه ترتبطان معا في أذهاننا ارتباطا قويا مما يترتب عليه أن الانفعالات التي يثيرها أحدهما (الشيء أو الرمز) تمتد بالضرورة إلى الآخر . ولكن هذه الثقل السريعة التي تحدث في كل حالة تقريبا تتم بدرجة أكثر وضوحا وقوة حين يكون الرمز شيئا بسيطا ومحددا ، ويمثل الموضوع الذي يرمز إليه بسهولة ، بينما يكون من الصعب إدراك الشيء كلما زادت أبعاده وتعددت أجزاؤه وتعقد ترتيب هذه الأجزاء . وذلك أنه من الصعب علينا أن نعتبر موضوعا مجردا على أنه مصدر عواطفنا القوية التي نحس بها إذا كنا لا نستطيع تمثيل هذا الموضوع بسهولة ووضوح . ولن نستطيع تفسير هذه العواطف لأنفسنا إلا عن طريق ربطها بشيء ملموس ندرك وجوده وحقيقته إدراكا قويا . فإذا أخفق ذلك الشيء ذاته في أن يحقق هذا الشرط فإنه لن يصلح أن يكون أساسا للعواطف التي نحس بها ، حتى وإن كان هو الذي أيقظ فينا هذه العواطف بالفعل ، وبذلك تحمل محله علامة ما ، وإلى هذه العلامة نرد العواطف التي أثارها فينا ذلك الشيء بحيث تكون هذه العلامة هي موضوع حبنا وخشيتنا واحترامنا ، كما أننا نشعر إزاءها بالعرفان ونضحى بأنفسنا في سبيلها . فالجندي الذي يموت في سبيل العلم إنما يموت من أجل وطنه . ولكن الحقيقة هي أن العلم هو الذي يحتل المكانة الأولى في الشعور . وقد يحدث أحيانا أن يكون ذلك هو الذي يحدد الفعل بطريق مباشر . فمصور الوطن لن يتقرر بسبب وقوع أحد الأعلام في أيدي الأعداء وبقائه في أيديهم أو استرداده منهم ، ومع ذلك فإن الجندي يسمح لنفسه بأن يموت ويقتل لكي يسترد ذلك العلم ، وهو في ذلك إنما يفقد الرؤية عن أن ذلك العلم هو مجرد علامة ، وأنه ليس له أي قيمة في ذاته ، ولكنه يثير فقط في الذهن الحقيقة التي يمثلها ، وبذلك يعامله كما لو كان هو تلك الحقيقة ذاتها » . (٢٥)

(٢٥) الترجمة الانجليزية بعنوان :

The Elementary Forms of Religious Life; (by Joseph Ward Swain); Collier Books, N.Y. 1961, pp. 251-52

فكان التعبير الجماعية عن احتياجات المجتمع وعن « العواطف » التي تنظم سلوك أعضائه تؤلف نسق الرموز التي يتمسك بها المجتمع باعتبارها أحد العناصر الأساسية في وحدة المجتمع وتضامنه . وقد ساعدت البحوث الحقلية التي قام بها بعض الأنثروبولوجيين المتأثرين بالمدرسة الفرنسية في علم الاجتماع على تأكيد هذه النظرة وأعطتها أبعادا جديدة عميقة مستمدة من الحقائق والمعلومات الإثنوجرافية . بل إنهم ذهبوا في ذلك الى حد اعتبار نسق الرموز أحد الملامح الرئيسية التي تصلح أساسا لتمييز الجماعات القبلية والمجتمعات المحلية التي يدرسونها أحدها عن الأخرى ، لأن كل مجتمع من هذه المجتمعات - مهما صغر - له أنساقه الرمزية الخاصة به والتي تتمثل بوجه خاص في الشعائر الدينية والممارسات السحرية والطقوس الخاصة بالمناسبات الكبرى في حياة الفرد مثل الزواج أو التكريس والدخول إلى مجتمع الرجال البالغين . وهكذا نجد من العلماء من يتكلم عن رمزية « مجتمع » الأندمان مثلا مثلما فعل راد كليف بروان أو رمزية « قبائل » نياكيوزا كما فعلت مونيك ويلسون ، وبذلك يدرسون كل « البناء الاجتماعي » من مدخل رمزي يبحث عن المعنى الكامن وراء الظواهر الاجتماعية التي تعتبر في هذه الحالة رموزا ينبغي تفسيرها . بينما يتكلم البعض الآخر عن رمزية « شعائر » معينة بالذات مثل رمزية القربان أو رمزية السحر والشعوذة والعين الشريرة كما فعل إيفانز بريشارد وكثير من تلاميذه حتى وإن لم تتردد في كتاباتهم كلمة رمز أو رمزية بكثرة .

وواضح أن أسس التفسير مختلفة في هذين المدخلين . فالأنثروبولوجي يهتم بالبحث عما يطابق الرمز أو يتوافق معه في الفهم العام أو عند جماعة معينة من الناس (مجتمع محلي مثلا) ، لأن الرموز في نظره هي أساس « الفعل » المشترك العام أو تعبير عن ذلك « الفعل » ، كما أن توصيل معنى الرمز يعتمد إلى حد كبير على مدى توفر ذلك الفهم العام ، وذلك بعكس الحال بالنسبة لعالم النفس الذي يهتم إلى جانب ذلك بمدى اختلاف الرمز أو ابتعاده عن المؤلف أو السائد أو المتفق عليه ، على اعتبار أن ذلك قد يساعد على معرفة النمو النفسي للفرد ذاته . (فيرث ، المرجع السابق ذكره ، صفحة ٢٠٨) .



والواقع أن اختلاف المداخل لدراسة الرموز مرتبط ارتباطا قويا بالفرقة التي يحب كثير من العلماء أن يقيموها بين فئتين من الرموز : الرموز العامة والرموز الخاصة ؛ أو حسب تعبير إدmond R. Leach الرموز السوسولوجية العامة Public - Sociological Symbols والرموز السيكولوجية الخاصة Private - Psychological Symbols . وهذا التمييز هو ببساطة وصف لمختلف « الأطر المرجعية » التي بمقتضاها يدرس الباحث الأنثروبولوجي أو السيكولوجي السلوك البشري . ففي مقال هام عن Magical Hair نشره ليتش منذ بضع سنوات ولا يزال يعتبر من أهم ما كتب عن الرموز والرمزية في الأنثروبولوجيا المعاصرة ، يعترف ليتش بضرورة التمييز بين العام والخاص في مجال الرمزية ، أو بين ما هو اجتماعي وما هو فردي ، وأن الباحث الأنثروبولوجي يترك في الأغلب الرموز الفردية الخاصة للمتخصصين في البحوث والدراسات السيكولوجية ويقصر اهتمامه على دراسة الرموز العامة أو الاجتماعية ، حتى يمكنه تحليل السلوك على أنه « نسق للاتصال » بين أعضاء المجتمع الذين تتحدد العلاقات بينهم بنائيا . (٢٦) .

Edmund R. Leach; "Magicle Hair"; in John Middleton (ed); Myth and Cosmos; Readings in Mythology and Symbol- (٢٦) ism, N.H.P.; N.Y. 1967, P. 84.

فالعالم النفسي يهتم في المحل الأول بسلوك الفرد من حيث هو كائن مفرد وفريد unique ، ومن هنا فانه يعتبر سلوكه رمزا أو « تمثيلا » لأمر أخرى كامنة ومستترة ولكن يمكن استنتاجها من ملاحظة هذا السلوك الخارجي . بينما على العكس من ذلك تماما لا يكاد الباحث الأنثروبولوجي يهتم « بالفرد » من حيث هو فرد ، وإنما ينصب اهتمامه على « الأشخاص » من حيث هم أعضاء في مجتمع ويتصرفون على هذا الأساس . ولذا فإن الوحدة التي يركز عليها الباحث الأنثروبولوجي ملاحظته ليست هي الكائن الانساني كفرد منفصل ومستقل عن المجتمع ، وإنما هو يركز على « العلاقة » التي تقوم بين الأشخاص بعضهم ببعض ضمن إطار اجتماعي معين . وعلى هذا الأساس يعتبر السلوك الشعائري مثلا صورة أو شكلا للاتصال الخارجي بين شخصين أو أكثر . . إنه نوع من « اللغة السلوكية » على ما يقول ليتش (صفحة ٨٥) . وأول ما يميز هذه « اللغة » هو أن وحداتها الرمزية - أو رموزها - يكون لها معنى واحد مشترك بين « الفاعل actor » والمتلقي أو الشخص الذي يتلقى ويستقبل . فحين يرفع شرطي المرور (الفاعل) يده مثلا فإن من المهم أن يفسر الجميع هذه الإشارة تفسيرا واحدا . وبهذا المعنى تكون الرمزية « ملكا عاما Public Property » (على ما يقول في نفس الصفحة) ، كما أنها تنبع وتصدر ليس من أية عوامل نفسية بل من قاعدة ثقافية معينة ذات طابع قانوني أو ديني أو غير ذلك .

وبقول آخر أوضح فإن هدف الرمزية الخاصة هو التعبير عن الحالة العاطفية أو الانفعالية للفرد الذي يصدر عنه السلوك. الذي نعتبره رمزا لهذه الحالة ، بينما هدف الرمزية العامة هو تحقيق التواصل أو الاتصال Communication بين أعضاء المجتمع . وقد يمكن أن نستعير هنا من ليتش أيضا مثلا يوضح هذا الفارق : فحين يتصافح رجلان مثلا فإن هذه المصافحة تحمل بين ثناياها معنى واضحا ومحددا وهو أن هذين الرجلين يتيمان الى نفس الوضع الاجتماعي بحيث يمكنهما التحدث والتخاطب معا بغير حرج ، كما أن الشخص الغريب الذي يتابع هذه الظاهرة يمكنه أن يلاحظ ويدرك المواقف والمناسبات التي يتصافح فيها الأفراد ، وأي فئات الأشخاص يتصافحون بعضهم بعضا وما الى ذلك . فالرمزية هنا (تُخبر) عن شيء معين أو (تقول) شيئا معينًا بالذات . وهذا تفسير لا يترك مجالا على الإطلاق للدعوى السيكولوجية . بينما نجد من الناحية الأخرى أنه حين يطبع رجل قبة على شفهي فتاة جميلة فإن هذا الفعل أو السلوك يحمل (معنى) غير محدد . فقد تكون القبة مجرد شكل أو مظهر من مظاهر التحية شأنها في ذلك شأن المصافحة . ولكن قد يكون لهذا الفعل أيضا دلالة عاطفية لكلا الطرفين (الرجل والفتاة) ، وكل ما يستطيع الشخص الغريب أن يفعله هنا هو أن (ي تخمن) ما يحدث (نفس المرجع صفحة ٧٨) . والفارق الأساسي بين تأثير كل من هذين النوعين من السلوك الرمزي هو أن الأول عام والثاني خاص . فجوهر السلوك الرمزي العام اذن (وهو ما يهمننا هنا في المحل الأول) هو أنه وسيلة للاتصال على ما سبق أن ذكرنا ، على اعتبار أن الطرفين يشتركان في لغة واحدة مشتركة يفهمها (الفاعل) نفسه والمتلقي مما يستوجب وجود مجموعة مشتركة من الأوضاع المتفق عليها حول معنى عناصر هذه (اللغة) ، وتكون معروفة للجميع وإلا تعذر قيام الاتصال بينهما .

والمشكلة التي تواجه الكثيرين من العلماء والكتاب الذين اهتموا بهذا الموضوع هي معرفة طبيعة العلاقة بين الرموز الخاصة والرموز العامة ، وتحديد مدى التداخل والتأثير المتبادل بين الفئتين إن كان ثمة مثل هذه العلاقات والتأثيرات المتبادلة على الإطلاق . ومعظم الآراء حول هذا الموضوع يشوبها كثير من الغموض . ولكن قد يمكن تحديد

العلاقة بشيء من الوضوح إذا نحن نظرنا إلى مجال الفن والإبداع الفني بالذات . فكما يقول الدكتور صبري منصور في مقاله عن « الرمزية في الفن الحديث » الذي ينشر في هذا العدد :

« الرموز العامة لا تمنع من أن يكون للفنان رموزه الخاصة به والتي لا يدرك مراميها ودلالاتها سواء . فالرمزية كمدرسة فنية لم تستخدم الرمز بالمعنى الشائع والمعتاد ، فهو ليس عندها وسيلة لتفسير أي شيء محدد ، وإنما هو وسيلة للتعبير عن حالة وجدانية . والرمزيون حين يستخدمون ألوانهم وأدواتهم الفنية إنما يهدفون إلى خلق حالة شعورية مماثلة لما تثيره في نفس ووجدان المتلقي قصيدة من الشعر أو قطعة من الموسيقى . إن الرمزيين لا يجسدون مشاهد الطبيعة ولا تفاصيلها ، ولكن عالمهم مستمد من الخيال واللاوعي » .

وهذا معناه أن للفنان رموزه الخاصة به ، وأن الإبداع هو تحقيق رؤية خاصة به أيضا وفيها تلعب الرمزية دورا هاما وأساسيا ، وأن هذه الشخصية أو الخاصة الفريدة يظهر عليها طابع الفنان الخاص بوضوح كما أنها تكشف عن مدى خصوصية مخيلته إن هو أراد أن يثير استجابة قوية في جمهوره . ومع ذلك فلا يمكن لهذه « الرمزية » أن تكون « خاصة » بكل معاني الكلمة وإلا عجز الناس ، أو الجمهور ، عن إدراكها وبالتالي يتلشى تأثير العمل الإبداعي في المجتمع . ولذا كان « الاتصال » أداة ووسيلة لها أهميتها في هذا الصدد ، إذ لا بد من أن يكون هناك قدر كاف من التواصل بين الفنان (الفاعل) والجمهور (المتلقي) حتى يتم إدراك بعض رؤية الفنان وقبولها والاعتراف بها ، وحتى يمكن أيضا لهذه الرؤية أن تثير رد فعل عاطفيا وذهنيا بل وجماليا في المجتمع . . فعل الرغم من كل ما يقال عن « خصوصية » الرؤية الخاصة وكذلك عن خصوصية الرموز « الخاصة » فلا بد من أن تكون قادرة على (التوصيل) بحيث تصبح نوعا من الرمزية « العامة » . وهذا هو ما يحدث في حقيقة الأمر لكل الإبداعات الفنية الرائعة التي تكشف عن درجة عالية من الرمزية الخاصة الفريدة أو المتفردة . وقد يبدو الأمر مختلفا بعض الشيء - الوهلة الأولى وبالنسبة للمجتمع (البدائي) الذي يوجه إليه الأنثروبولوجيون معظم اهتمامهم . فالفنان (البدائي) يهتم في المحل الأول بعرض الرموز المعترف بها اجتماعيا بالفعل ولا يتكرر في الأغلب صورا رمزية خاصة به ثم يترك للمجتمع مهمة محاولة فهمها وإدراكها كما هو الحال بالنسبة للفنان الرمزي الحديث . ومع ذلك فإن كثيرا من التكوينات والتراكيب الفنية (البدائية) تكشف عن درجة معينة من الرؤية الخاصة . فالطواطم في كثير من المجتمعات القبلية رموز عامة ، ولكن الأسلوب الذي يرسم به الفنان البدائي هذه الحيوانات الطموطمية والألوان التي يستخدمها في الرسم وتغيير مواضع أجزاء الجسم وتغيير النسب بين هذه الأجزاء تجعل من هذه الرسوم والتصاوير رموزا خاصة تعكس فكرة الفنان الشخصية وتتطلب من أعضاء المجتمع بذل الجهد لمحاولة فهمها وإدراك معناها . ففي كلا الحالتين نجد في أعمال الفنان الرمزي الحديث والفنان البدائي مزيجا من الرموز العامة والخاصة ولكن النسبة تتفاوت وتختلف . (٢٧) .

(٢٧) راجع في ذلك مقالنا عن : « بداية الفن » - مجلة عالم الفكر - مجلد ١٥ - العدد ٢ وانظر أيضا :

Firth, op. cit., pp. 214-16; Norbert Lynton, The Story of Modern Art; Phaidon, Oxford 1980, pp. 57-61; Robert Goldwater, Symbolism; Allen Lane, London 1979, pp. 17-25.

والدين ، بالمعنى الواسع للكلمة ، وما يتصل به من طقوس وشعائر وممارسات وما يدور حوله من أساطير ، يعتبر مجالا خصبا لدراسة الرمزية السوسولوجية العامة . ولقد كانت دراسة الدين تغطي حتى عهد قريب جدا بكثير من اهتمام علماء الأنثروبولوجيا . ولكن لم يلبث هذا الاهتمام أن انحسر الى حد كبير وترك الأنثروبولوجيون المجال الى التخصصات الأخرى التي اتخذت من « الأرض المهجورة » التي تركتها الأنثروبولوجيا ميدانا يسرحون هم فيه ويمرحون على ما يقول ليفي ستروس^(٢٨) ولكن الملاحظ أنه على الرغم من اهتمام علماء الأنثروبولوجيا منذ أواخر القرن التاسع عشر وحتى الأربعينات من هذا القرن بدراسة الأساطير فانهم لم يحرزوا تقدما ملموسا في دراسة (رمزية) الأسطورة ، وذلك على الرغم من كل ما يقولونه عنها من أنها « قصص مقدسة » يحاول بها الانسان أن يحدد العلاقة بين حياته والكون الواسع الفسيح الذي يحيط به ، وعلى الرغم من كل ما يقال أيضا عن أن الأساطير هي المادة الحقيقية التي يجب الرجوع اليها لمعرفة وفهم الجانب الخفي من حياة المجتمع ، وأنها هي « التفكير الخالم لشعب من الشعوب ، تماما مثلما يعتبر الحلم أسطورة الفرد » حسب تعبير جين هاريسون Jane Harrison التي كانت تعتبر في بداية هذا القرن من أشهر وأهم المتخصصات في الدراسات الكلاسيكية .^(٢٩)

وقد تبدو الأساطير للباحث على أنها غمط من المعتقدات التي يصعب تصور حدوثها . ومع ذلك فإن كل أشكال الأساطير تتمتع بدرجات متفاوتة من الصدق . فالباحث في الأساطير يواجه منذ البداية موقفا يبدو متناقضا لأول وهلة . فهو يجد من ناحية أن الأسطورة قد تتضمن أحداثا وأفعالا متباعدة بحيث لا يكاد يستبين فيها أي نوع من المنطق أو حتى الاستمرار والاطراد ، كما أن شخصيات الأسطورة قد تتشكل بأشكال كثيرة وتجمع بين خصائص وصفات متباعدة وتتراوح بين الخير والشر وارتكاب كل أنواع الجرائم والموبقات وتقوم بينها كل أنواع العلاقات التي يمكن تصورها ، أي أن كل شيء يصبح في الامكان حدوثه في الأسطورة مهما يبدو غريبا في نظر الباحث . ولكنه من الناحية الأخرى سوف يجد أن ثمة درجة عالية من التشابه بين أساطير الشعوب المختلفة التي تفصل بينها مساحات شاسعة بل وحقب زمنية طويلة ، وهذا التشابه يثير بغير شك كثيرا من التساؤلات ويحتاج الى تفسير . (ليفي ستروس ، المرجع نفسه ٢٠٨) بل الأكثر من ذلك فلأننا نحن أنفسنا كثيرا ما نحاول أن نلحق - بشكل أو بآخر - الى الأساطير الكبرى شيئا من « الصدق الرمزي » الواضح أو المستتر ، والذي لم يخطر في الألب على أذهان الجماعات أو الشعوب التي أبدعت هذه الأساطير .

وعلى أي حال ، فإن التفسير الرمزي هو أحد اتجاهين رئيسيين يتبعهما العلماء في دراسة الأساطير . والاتجاه الرئيسي الآخر هو التفسير الحرفي Literal الذي ينظر الى الأساطير إما على أنها تمثل مرحلة معينة من مراحل التطور الفكري ترتبط بالانسان (البدائي) ، واما على أنها أسلوب عام للتفكير نشأ في الأصل من رغبة الانسان في الايمان ازاء أزمات الطبيعة وأحداثها . وفي كلا الحالتين يرتبط هذا التفسير الحرفي بالواقع الملموس الى حد كبير ويندرج تحته بوجه خاص واحدة من أقدم مدارس تفسير الأساطير وهي المدرسة التاريخية أو المدرسة اليوهروسية (نسبة الى

Claude Lévi — Strauss; The Structural Study of Myth; in Id, Structural Anthropology, Basic Books, 1963, P. 206. (٢٨)

Prolegomena to the Study of Greek Religion

(٢٩) ورد هذا التعبير في كتابها

I.M. Lewis, op. cit., P. 120

انظر في ذلك :

يوهيميروس Euhemerus اليوناني) والتي ترى في الأساطير قصصا تروي بعض الأحداث العامة في حياة الشعب الذي أبدعها بعد ادخال بعض التعديلات عليها وصياغتها في قالب قصصي مشوق .^(٣٠) وعلى العكس من ذلك تماما نجد التفسير الرمزي يتجاوز ذلك الواقع الملموس ويرى أن الأساطير تشير الى حقيقة خفية أو (سرية) تختلف كل الاختلاف عن الواقع الظاهري ، أو تكمله على أقل تقدير .

وهذا الاتجاه الرمزي في تفسير الأساطير يمكن أن نميز فيه أيضا بين عدد من المدارس ، لعل من أهمها المدرسة التي ترى أن الأساطير هي تمثيل ورموز لمظاهر الطبيعة . فإذا كان كرونوس Kronos يأكل أولاده عند ولادتهم في الأسطورة اليونانية خشية أن تتحقق النبوءة عن أن أحداً أولاده سوف يعزله فان ذلك رمز إلى الزمن (كرونوس) الذي يطوي أجزاءه طياً . وإذا كان أوزيريس قد تمزق جسمه ودفنت أشلائه في مختلف أنحاء مصر فذلك رمز إلى خصوبة أرض مصر وانتشار زراعة الحبوب وبخاصة القمح فيها وإلى أن أوزيريس هو اله الخصب واله القمح . وهكذا « تغلب هذه المدرسة الآلهة شمساً وأقماراً وكواكب » حسب قول موني كييل R. Money Kyrle . انما هناك مدرسة أخرى وضع أسسها ماكس مولر Max Muller وهي تؤول الأساطير على أساس الخصائص اللغوية وبوجه خاص بالاشارة الى (جنس) الكلمات المستخدمة في الأسطورة وإذا ما كانت مذكرة أو مؤنثة . فالأسطورة اليونانية مثلاً تقول أن أبوللو رأى الفتاة دافنيه الجميلة فأحبها وطاردها حتى كاد يصل إليها فابتهلت الفتاة إلى الآلهة أن تخلصها منه ، واستجابت الآلهة لدعائها وانقلبت دافنيه إلى شجرة من أشجار الغار . فهنا نجد أن أبوللو من كلمة تدل على مذكر ومعناها الشمس ، بينما كلمة دافنيه مؤنثة ومعناها الفجر . وبذلك فإن مطاردة أبوللو لدافنيه ليست إلا رمزا إلى الشمس التي تتبع في ظهورها الفجر وتطرده أمامها . ولم تسلم هذه النظرية - رغم طرافتها - من النقد حتى هدمها أندرو لانج Andrew Lang وبين أن التخريجات اللغوية التي يلجأ إليها مولر لا تصلح في كل الأحوال . وقد دلل لانج على فساد هذا الأسلوب في التفسير بأن طبقه على اسم رئيس وزراء بريطانيا الشهير (جلاستون Gladstone) وأثبت عن طريق التخريجات اللغوية أن جلاستون أسطورة شمسية .^(٣١)

فالاتجاهات الرمزية في تفسير الأساطير كثيرة اذن . ويكفي لكي نتبين مدى هذا الاختلاف أن نشير هنا الى بعض الآراء حول تفسير رمزية أسطورة أوديبوس . فبينما يذهب فرويد إلى أن الأسطورة ترمز إلى رغبة الابن في امتلاك الأم والتخلص من الأب ، يذهب إريش فروم Erich Fromm إلى أنها رمز للصراع بين النظام الأمري والنظام الأبوي ، بينما يرى فيها كارل يونج قصة ترمز إلى الصراع الأخلاقي بين التراخي والواجب ، ويرى Ferenczi أن

(٣٠) شغلت مشكلة العلاقة بين الأسطورة والتاريخ بال عدد كبير من العلماء الذين حاولوا اكتشاف الحقيقة التاريخية وراء بعض الأساطير سواء في ذلك الأساطير البدائية أو الكلاسيكية ، وقد وضع المؤرخ الإيطالي فيكو Vico في ذلك ما يعرف باسم منهج « اليوهيميروسية العرقية » Ethnical Euhemerism للتفسير . ويمتنع هذا المنهج كان يرى في أبطال الأساطير رموزاً للمجتمع الذي يمثلونه وفي فترة زمنية معينة . وحتى الأساطير الكلاسيكية ذاتها لم تكن في نظره إلا رموزاً لحالات أو أوضاع وظروف ثقافية واجتماعية معينة . فيوهيميروس نفسه كان هو « تصور بطولي » عن الشعب الاغريقي من حيث أنه يقص تاريخه في شكل أغان وأشعار . وواضح أن في ذلك التفسير شيئا من الخلط بين القيمة الانثولوجية الموضوعية للأسطورة باعتبارها سجلا للفكر البدائي ، وبين القيمة الرمزية الذاتية للأسطورة بالنسبة للمقلد الناقد الذي لا يقبل الأسطورة حرفيا على ما يقول بيني (راجع بيني ، المرجع السابق ذكره صفحة ٣٠٧) .

(٣١) رجعتنا في ذلك الى مقال قدم لنا بعنوان « التحليل النفسي للأساطير » - مجلة علم النفس ، المجلد الثاني ، العدد الثاني صفحات ٣-١٦ مطبعة المعارف - القاهرة ١٩٤٦ .

أوديبوس نفسه هو رمز العضو التناسلي عند الذكر لأن اسمه يعني - حرفيا - « القدم المتورمة » . وهذه الآراء المختلفة تظهر كلها في إطار مدرسة واحدة فقط من المدارس التي اهتمت بتفسير الأساطير وهي مدرسة التحليل النفسي . وفي ذلك تتساءل آن ماري فال مالفيت Anne - Marie Waal Malefijit أنه اذا كان الباحثون الذين ينتمون الى نفس الخلفية الثقافية التي تنتمي اليها الأسطورة يعجزون عن الاتفاق على تفسير معاني رموزها ، فإلى أي حد يمكن يا ترى أن تختلف وتتباين المعاني التي يلحقها أناس لهم خبرات ثقافية مختلفة الى رموز ثقافات أخرى غير ثقافتهم ؟^(٣٢) ومن الطريف أن نذكر هنا ما يذهب اليه أستاذ مثل ديفيد بيدني من أن (عظمة) الأسطورة تظهر في مدى قدرتها على إثارة الخيال الابداعي عند الفنان الموهب الحس ، وأن كثيرا من الأساطير تتمتع الآن بقيمة رمزية عالية كنوع من الأدب الروائي العظيم ، وذلك بصرف النظر عن مدى اختلاف التفسيرات الرمزية لها ، كما هو الحال بالنسبة لقصة آدم وحواء أو قصة قابيل وهابيل (بيدني صفحة ٣٠١) . وهذا يصدق بغير شك على أسطورة أوزيريس وإيزيس التي تشغل جانبا كبيرا جدا من رائعة سيرجيمس فريزر « الغصن الذهبي The Golden Bough » .

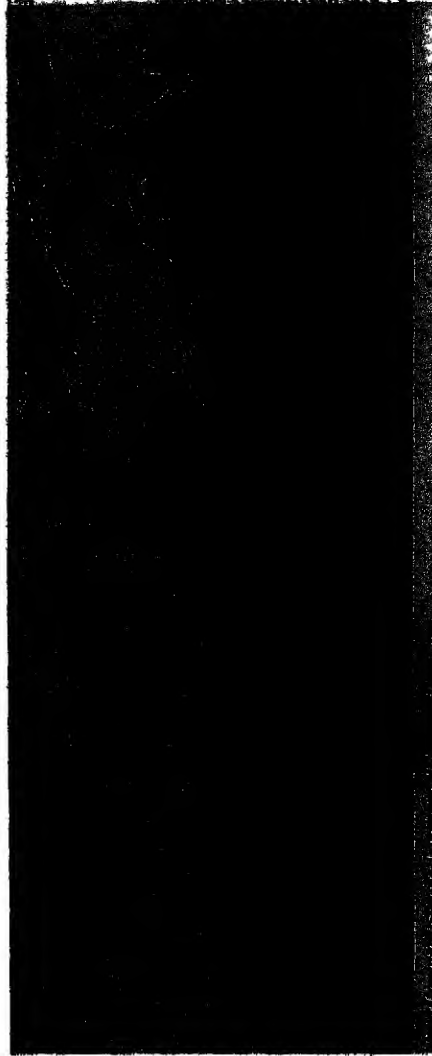
فمن الصعب إذن أن نزعّم وجود أو إمكان وجود تفسير رمزي واحد لأي أسطورة من الأساطير بحيث يعتبر هو التفسير الصحيح بالضرورة . وهذا معناه بالتالي صعوبة الوصول الى اقامة (علم) للأساطير ، بالمعنى الدقيق للكلمة (علم) ، نستطيع أن نرد فيه كل الأساطير الى نموذج موحد ، وأنه على الرغم من كل المحاولات التي قام - ويقوم - بها بعض الفلاسفة والأنثولوجيين والفولكلوريين ورجال الدين وعلماء التحليل النفسي للوصول الى مثل هذا النموذج الموحد للحقيقة والصدق وراء التعبيرات الأسطورية المختلفة فإن ذلك ليس في حقيقة الأمر إلا محاولات لاختراع أساطير (علمية) من صنع هؤلاء العلماء أنفسهم ومن ابتكارهم ووحى تصوراتهم هم أنفسهم فحسب (بيدني صفحة ٣٠٢) .

وأيا ما يكون الأمر من اختلاف التفسيرات فإن النقطة الأساسية التي يركز عليها علماء الأنثربولوجيا في كل توجهاتهم هي ضرورة تفسير الأساطير ضمن إطار البناء الاجتماعي والثقافي السائد في المجتمع الذي تنتمي هذه الأساطير اليه . صحيح إننا قد نجد ما يخالف هذا الموقف العام لدى البنائيين الفرنسيين الذين يتزعمهم كلود ليفي ستروس الذي يميل الى الفصل بين الأسطورة وسياقها الاجتماعي والثقافي الخاص ويدرسها كما لو كانت شكلا كليا أو عاما من الفن يمكن تحليله وتقييمه حسب المعايير والمحكات التي يرتضيها كل باحث لنفسه ولكن ليفي ستروس كان يبحث في آخر الأمر عن المبادئ الكلية العامة التي تكمن وراء عمليات التفكير الانساني وهو بذلك يتجاوز الأهداف التي يحددها المنهج الأنثربولوجي البنائي الوظيفي ويلتزم بها أتباع هذه المدرسة .

ولقد كانت الفكرة السائدة لدى العلماء في القرن الماضي هي أن ثمة علاقة وثيقة بين الفكر البدائي والفكر الأسطوري لدرجة أنهم كانوا يوحّدون بين الاثنين وهو موقف يرفضه الأنثربولوجيون البنائيون الوظيفيون الذين لا يجدون في الثقافات (البدائية) التاريخية ما يسند هذه الدعوى . ثم انه ليس هناك ما يؤكد أن كل المجتمعات ذات الحضارات المعروفة مرت بفترات أو عصور سابقة ساد فيها التفكير الأسطوري أو كانت تسيطر عليها أثناءها العقلية

الصناعة للأساطير - ان صح هذا التعبير . كذلك يذهب العلماء التطوريون الى أن نمو التعليم وانتشاره ساعدا على اختفاء الفكر الأسطوري ، أو تراجع على الأقل . وهذا أيضا موقف يرفضه البنائيون الوظيفيون المحدثون الذين يرون مع مالفينوسكي أن الأسطورة - شأنها في ذلك شأن الدين - تشبع بعض الحاجات البشرية العامة ، وأنها على هذا الأساس عنصر ضروري ولا غنى عنه بالنسبة للثقافات الانسانية في كل مراحل تطورها . فالأسطورة « حالة » ذهنية أو عقلية مكتملة للفكر العلمي من حيث أنها تنبع من الرغبة في الايمان الذي يساعد الانسان على مواجهة الأزمات الكبرى التي يتعرض لها الجنس البشري كله مثل الموت . وصحيح ان التقدم العلمي يؤدي الى تراجع التفكير بكل أشكاله وصوره بما في ذلك تكوين الاساطير . ولكن الأسطورة تظل مع ذلك عاملا مؤثرا وفعالا في الحياة المتحضرة الحديثة ، بل وتؤلف جزءا من العقيدة الدينية (الشعبية) كما هو الحال بالنسبة للقصاص حول الأولياء والقديسين في معظم المجتمعات المعاصرة . وفي هذه الحالة تكون وظيفتها تقوية وتبرير المعتقدات والممارسات الثقافية ذات الطابع (الديني) - بالمعنى الواسع لهذه الكلمة أكثر مما هي تفسير وشرح للطبيعة وظواهرها . (٣٣) .

د . أحمد أبو زيد



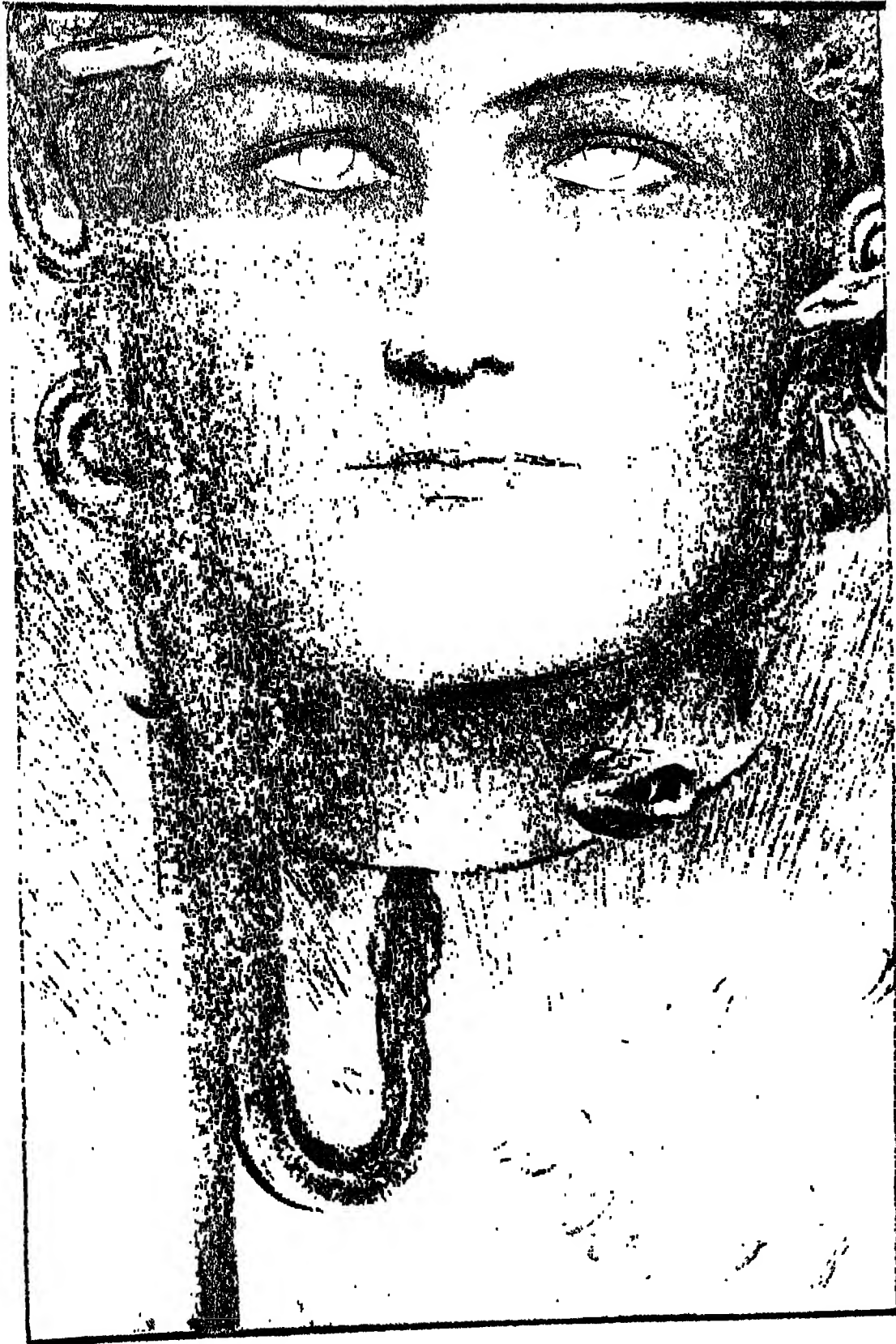




الشاعر بودلير (الرسم الفري من مائيسه)







ان أغلب أساطير العالم القديم هي قصص الآلهة والأبطال . وتدور أغلبها حول مولدهم وموتهم وجهم وكرههم ومؤامراتهم . وبعضها ينظر في نظام الكون وخلق الانسان . أما عن نظرة العلماء إلى الأساطير فبعضهم يرى أنها روايات خرافية وهمية مهوشة والبعض يرى أنها إنجازات روحية عظيمة وأن كتابها موهوبين أصحاب فكر عميق ، وآخرون يرون أن الأساطير ترتبط إرتباطا وثيقا بالمناسك الدينية وانها روايات خرافية تطورت لتفسير طبيعة الكون ومصير الانسان والعقائد ويرى علماء النفس أن الأسطورة ذخيرة بدائية تكشف وتثير العقل الباطن الجماعي للانسان . ويرى بعض النحاة أن الأسطورة « مرض في اللغة » وأنها محاولة عقيمة للتعبير عما لم يستطع الانسان التعبير عنه . وواجه العلماء في هذه الناحية صعوبة كبرى وهي قراءة الوثائق الأصلية لهذه الأساطير التي تميزت لغتها بالتعقيد .

وجدير بالذكر أن الأساطير المصرية أعمال أدبية يقرأها ويكتبها غالبا كتاب مبرزون في اللغة فهي جزء هام من الآداب المصرية القديمة . ولم يكن القصد من هذه الأساطير أن تكون سمرا لعامة الناس وإنما كانت موجهة إلى خاصة القراء . ويمكن تقسيم الأساطير المصرية إلى مايلي :

الرمز والأسطورة الفرعونية

عبد الحميد زايد

١ - الحكاية المسروقة : منها ثلاث ، استخدمت فيها موضعات هي أقرب إلى السرد منها إلى الوقائع التاريخية . وهي :

أ - عراك أبوفيس وسكنز (١) The Quarrel
of Apophis and Seknernerre

ب - الاستيلاء على يافا The Eapture of
Joppa

(١) R. O. F. ULKNER, EDWARD F. WENTE, JR. WILLIAM KELLY SIMPSON,
The Literature of ancient Egypt, New Edition, New Haven and London, Yale University Press, Third Printing
1977, pp 77-84.

٢ - القصة الفلسفية : قصة الصدق والكذب The Blinding of Truth by Falsehood حيث تتقابل شخصيتان رمزيتان هما الصدق والكذب^(٢) ويقهر الأول الثاني .

٣ - القصة النفسية : كقصة الأخوين^(٣) The Tale of the Two Brothers فقد اصطبغت بتحليل نفسي وتحللها بعض الأحداث الخارقة ، وهي قصة المرأة التي تحب شابا يصدها فتشيع خبره عند زوجها .

٤ - المعجزات والغرائب والسحر : منها قصة الملاح الغريق^(٤) The Shipwrecked Sailor والملك خوفو والسحرة^(٥) King Cheops and the Magicians والأمير الموعود^(٦) The Tale of the Doomed Prince والجزء الثاني من قصة الأخوين . وغلب على هذا النوع المعجزات والسحر والشفاء المعجز وحيوانات منحت موهبة التحدث . ولا تخلو قصة من هذه القصص من خرق العادة .

ولابد أن نراعي أن كثيرا من الأساطير المصرية فقدت أصولها . فمخطوط قصة الاستيلاء على يافا لاحق للاحداث بخمسين ومائة عاما ، ومخطوط قصة الفلاح الفصيح^(٧) The Tale of the Eloquent Peasant يرجع إلى الأسرة الثانية عشرة والثالثة عشرة إلا أنه يشير إلى أمور وقعت في الأسرة العاشرة . فأحداث هذه القصص سابقة للمخططات الدالة عليها أحيانا بأكثر من قرنين ، ثم بحوالي أربعة وخمسة وسبعة قرون . ولابد أن نفترض أن هذه الأساطير ولدت في زمن طويل قبل كتابتها ولابد أن نفترض تداولها بين الناس ثم كتبت في نصوص ضاعت ثم نسخت بعد ذلك في نصوص غير مكتملة .

وأعتقد أن قصة خوفو والسحرة أصولها بعيدة ، فمخطوطها يرجع إلى عهد الهكسوس ، وإنما يجب أن نرد أصوله إلى الأسرة الثانية عشرة . أما مغامرات حورس وست^(٨) The Contendings of Horus and Seth وقصة الأخوين وقصص أخرى ، فلا شك أنها وقعت في عصور قديمة جدا ، ولا نستطيع أن نحدد نشأتها .

خصائص التفكير الأسطوري

حاول المصري القديم في تصوره الأسطوري أن يفهم في عبارات على لسان البشر ، شخصا أو حادثا أو مجموعة من الناس أو نتائج بعض الأحداث التي يرجعها إلى « العالم الإلهي » .

ويقصد بهذه العبارة الأخيرة « العالم الإلهي » مالا يستطيع الإنسان تفسيره بعقله وبإدراكه الحسي ولو كان هذا الشيء موجودا . وبدت الأجرام الطبيعية كالسما والشمس في عقل المصري القديم أنها تنتمي إلى « العالم الإلهي » ولا يمكن للإنسان في أي زمان أن يدرك بعقله أي كائن من « العالم الإلهي » إلا « بالرمز » .

Ibid., pp. 127-132

Ibid., pp. 92-107

Ibid., pp. 50-56.

Ibid., pp. 15-30.

Ibid., pp. 85-91.

Ibid., pp. 108-126.

JAMES B. PRITCHARD, Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament. Princeton, New Jersey,

1969 p. 12. "The God and His UnKnown Name of Power."

ونستطيع أن نقول إن « الرمز » مظهر من مظاهر المحاولة الإنسانية في جعل عناصر « العالم الالهي » ملموسا على أسس بشرية . أي يمكن أن يعرفها الانسان بالمنطق والادراك الحسي . وعرف المصريون القدماء ذلك منذ الفجر من تاريخهم أي في الالف الرابع قبل الميلاد . ولم يخطئوا في الرمز للشيء أول للفعل . على أننا لا نستطيع أن نقرر بشيء من اليقين أن كل رمز لم يكن تصورا أسطوريا إلا أننا نستطيع أن نقول إن كل تصور اسطوري كان رمزا لكائن من « العالم الالهي » ويصدق « الرمز » اذا استطاع أن يوضح للبشر شيئا من « العالم الالهي » في سهولة ويسر .

كان المصري القديم يتصور ان « الرمز » يلتئم مع الشيء المرموز اليه بحيث يصبح الواحد بديل الآخر لذلك يمكن للاسم في قصة « الاله واسمه المجهول القوة »^(٩) ، أو لخصلة الشعر في قصة الأخوين ، ان يعد بديلا للانسان . ومن أمثلة ذلك نصوص اللعنة^(١٠) والمحفظة على كسر من فخار - بمتحف برلين ومتحف القاهرة وبروكسل - وتمثال وعليها أسماء اعداء من آسيا أو من النوبة أو ليبيا أو من مصر نفسها . وكانوا يعتقدون أن كسر هذه الأواني أو التماثيل التي تحمل أسماء الاعداء سوف يقضي على تلك الأرواح الشريرة من الآسيويين أو النوبيين أو الليبيين أو الاعداء من المصريين . وكانوا يضيفون بعد أسماء اعدائهم الذين يدعون عليهم بالموت عبارات « كل كلمة شر ، كل حديث شر ، كل حصائد اللسنة الشريرة ، كل فكرة شريرة ، كل مؤامرة شريرة ، كل معركة شريرة ، كل مشاجرة شريرة ، كل خطة شريرة ، وجميع الأحلام الشريرة » هذا هو مغزى هذا الطقس الرمزي .

لم يفرق المصري القديم بين الفعل والتمثيل الرمزي ؛ فحينما ادعى ان اوزيريس وهبهم مقومات الحضارة المصرية أدخل ضمن المقومات الصناعية والزراعة الطقوس والمراسيم وكان يعتقد ان لكلتا الفعالتين نفس القدر من الحقيقية .

كان الخيال في ذهن المصري القديم موجودا بالفعل ، فقد جسّد الصفات والفكر . جسّد العدل في تمثال صغير جاث وعلى رأسه ريشه . وفم الفرعون هو معبد « الماعة » ولكن كان يقال في الوقت نفسه أن الالهة « تحيا بالماعة » وقدم الملوك وغيرهم تماثيل الالهة « ماعة » في المراسيم اليومية . وهاهو الملك سيتي ويديه تماثيل الالهة « ماعة » كغذاء للالهة تماما كما يقدم الطعام والشراب .

وبالرغم من عدم اعتراف صانع الاسطورة المصرية بالفناء واعترافه بالبحث فقد عجز عن ترك مجال المحسوس المجسد .

لم يقتنع المصري القديم بنظرية السببية . فلم يتصور أن فيضان النيل كان سببه هطول المطر على مرتفعات الحبشة ، بل كان يتصور ان سبب الفيضان يعود الى كثرة القرابين والهبات المقدمة اليه كل سنة بالاضافة الى وثيقة تلقى في النهر تنص في صيغة أمر على التزامات النيل .

JAMES B. PRITCHARD, *ibid.*, p. 328 "The Execration of Asiatic Princes"

(٩)

وقد قمت بالتعليق على هذه النصوص في كتاب لي تحت عنوان « مصر الخالدة » فقلت ص ٥٦ : ان هذه الوثائق صنفان احدهما اواب فخارية والاخرى تماثيل صغيرة (دمي) غير مفككة تمثل شكل انسان . وكانت تماثيل هذه الآثار بنصوص فيها اسلوب اللعنة وتحطم في احتفال خاص وهو بدون شك عمل رمزي بتحطيم كل من يعاوض فرعون . وكانت هناك نصوص خاصة بالآسيويين وأخرى خاصة بالنوبيين وبعد ان يذكر اسم الشخص وعائلته وجميع من يأفون به يقول « وحلفائهم والمشاركين معهم الذين يهودون او يتأثرون او يقومون بالحرب أو يفكرون في الثورة في جميع انحاء البلاد » .

(١٠) مجلة عالم الفكر : المجلد السادس العدد الثالث : من أساطير الشرق الاذن القديم ص ١٧٢

والأسطورة كما سبق ان ذكرت^(١١) « حقيقة ميتافيزيقية » جسدت ، وكان الفكر الاسطوري في الشرق الأدنى القديم يميل الى التجسد ليعبر عن اللاعقلي بطريقة تختلف عن طريقتنا نحن أبناء العصر الحديث .

واستخدمت الديانة المصرية التصورات الأسطورية لشرح بعض ما كان يؤمن به الناس ويمجدونه أو يمجونه . ومارس اللاهوت المصري الأساطير في الكثير من مناحي الحياة . وظهرت الأساطير المصرية .

أولا : على هيئة ترانيم وصلوات وشعائر .

ثانيا : على أنها أفعال ، فأقيمت احتفالات مثلت فيها معارك إلهية ومسرحيات ، وليس من شك أن أول مأساة (تراجيديا) مثلت على مسرح الحياة المصرية القديمة مستوحاة من أسطورة أوزيريس .

ثالثا : ظهرت الأساطير في الأشياء والصور ، فنجدها في الأشكال والرموز والنباتات والأجرام السماوية .

إن التصورات المختلفة للأساطير المصرية تتألف بطريقة فنية ، وسيبدو ذلك واضحا فيما سنقدمه من أمثلة لتفسير حدث كوني أو عادة دينية . وقد تؤلف الأسطورة المصرية لغرض سحري أو يهدف التسلية كذلك إن اللعب بالألفاظ الذي نراه في بعض الأساطير المصرية يعطينا تفصيلا جديدا للتصور الأسطوري ونستنتج من هذا كله أن الأسطورة المصرية كانت تأملية ولم تكن تخيلية .

وجدير بالذكر ظهور تصورات متناقضة بالنسبة للمصريين في نظرتهم للعالم الإلهي كما سنشرح ذلك فيما بعد . كما سنلاحظ في هذا « العالم الإلهي » أنه في الامكان خلط أحد الالهة بشخصية إله آخر . فسوف نرى فيما بعد من الأساطير التي سنعرضها أن « رع » سوف يتمثل في صورة « أتوم » في نص من النصوص وفي صورة « قرص الشمس » في نص آخر . و « العين » أيضا سوف نراها في نصوص وقد اختلطت بشخص « حية اليواريس » uroeus المعتدية ومن ناحية أخرى ظهرت في صورة « حاتحور » . وظهرت حاتحور معبودة قاسية على أن طبيعتها تميزت بالأم الرؤوم كبقرة ، ومن هنا تعقدت التصورات الأسطورية وأصبح التعقيد في التصورات الأسطورية من الخصائص الأساسية للأساطير المصرية . وسنلاحظ أن الأساطير المصرية تميل إلى التغيير . ويحاول صانع الاسطورة المصرية إيجاد مختلف التصورات الأسطورية لكائن واحد . فإله الشمس « رع » ، ملك البشر ، والآلهة صار عن طريق خلطه بالاله الأول أتوم الإله الحاكم وبالاله « شو » الذي أصبح يسند بطن البقرة بعد ان كان يسند جسم ابنته نوة . والفكرة القديمة عن البقرة السماوية انها تحمي ابنها الملك المتوفي « بجناحيها » . وقد جاء تصور الأجنحة للبقرة من فكرة الرحمة السماوية . كانت أولا « نوة » السماوية ثم صارت بعد ذلك كل إلهة أم على هيئة المرأة تصور وهي تحمي طفلها بجناحيها . ومن هنا ظهرت في الآثار المصرية آلهة مجنحة في صورة البشر . وهكذا نلاحظ أن الأساطير المصرية كانت كثيرا ما تتغير عبر الآلاف الثلاثة من عمر الحضارة المصرية وذلك نتيجة لخلق تصورات جديدة . واستمرت هذه التغيرات بعد عام ٢٢٠٠ ق.م تقريبا مع وجود علاقات جديدة بأفكار أساسية قديمة . وقد كانت هذه العلاقات السبب في نشأة قصص أسطورية جديدة معقدة . وبالرغم من اتصال المصريين بالآسيويين في الألف الثاني قبل الميلاد إتصالا كبيرا ، لم نلاحظ تأثيرا آسيويا واضحا في الأسطورة المصرية .

وبالرغم من التغير الذي بدا واضحا في الأسطورة المصرية فإن صانع الأسطورة كان دائما يميل إلى المحافظة . وهذا طبعا ، كان أسلوب المصريين في جميع مناحي حياتهم - المحافظة على القديم في الفن وفي غير الفن . فصورة البقرة السماوية (انظر شكل ٢) ليست هي التطور الأخير الذي يرجع في أصله الى ما يتصوره الفرد للبقرة - فهي تمثل كذلك المرأة « نوة » وكذلك المحيط السماوي والسقف . وحفظت هذه التصورات الأربعة في وقت واحد . وكان للطابع المحافظ للأسطورة المصرية أثره في حمايتها من التحلل منذ القرن الرابع عشر من قبل الميلاد وأيضا بعد منتصف الألف الأخير من قبل الميلاد . وتميزت الأسطورة المصرية بالصمود الذي كان السبب في استمرار الديانة المصرية وساهم في زيادة التصورات الأسطورية وتعقدها . على أن القواعد الأساسية للأساطير المصرية أقيمت من قبل ٢٢٠٠ ق.م تقريبا . وإن التغيرات التي حدثت بعد ذلك مثلت زيادة في الأنواع والعلاقات أكثر من التعديلات في التصورات . وسوف نقدم بعضا من أساطير الألف الثالث قبل الميلاد وما حدث لها من تطور حتى قرب نهايته .

نقشت نصوص الأهرام على جدران هرم آخر ملوك الأسرة الخامسة وهو الملك أوناس وأهرامات ملوك الأسرة السادسة . ثم نقشت هذه النصوص على توابيت العهد المتوسط الأول والدولة الوسطى . وكان لهذين المصدرين الرئيسيين من الأساطير المصرية الأولى طابعان مختلفين . فنصوص الأهرام تعاويد وترانيم وأساطير في أسلوب شعري جميل تتعلق بمراسيم تمكين الملك المتوفي من أن يأخذ مكانه بين الآلهة وليصبح متحدا مع « رع » ملك الآلهة . ويلاحظ أن هذه التعاويد كثيرة جدا وأن الغرض من كثرتها هو تأكيد صعود الملك إلى السماء . ومن خلال الوصف الذي صورته تلك النصوص فإن ذلك المعراج كان على أجنحة الصقر « حورس » ورياشه المضيفة ، ذلك الصقر الذي كانت عيناه تمثلان الشمس والقمر . وينم الشكل الأدنى لتلك المجموعة من النصوص الهائلة عن قابلية تمجزة التعبير عند المصري بوساطة الرواية التكرارية الموزونة ، وربما كان الغرض من التكرار زيادة فاعلية التعويذة . لقد صورت استقبال الملك بوساطة الآلهة ، كما صورت اللحظة التي أخذ فيها مكانه في سفينة الشمس الخاصة بالاله « رع » . ولغة نصوص الأهرام لغة عتيقة . وقد وضع زيتا Sethe تصنيف هذه النصوص في عصور ما قبل التاريخ . ولكن قام كيس Kees بدراسة الموضوع مرة أخرى ووضع تأليف النصوص في الفترة بين الأسرة الثالثة والأسرة الخامسة . وقد بدأت المقابر الخاصة بالاشراف في منتصف الأسرة الخامسة تعكس آثار العقيدة الأوزيرية ، بينما وصلت عقيدة « رع » الهليوبولية سموها قبل ذلك بفترة . وعلى ذلك فالعقيدتان كانتا قائمتين قبل أن تعرف النسخ الأولى لنصوص الأهرام وتبدأ في الظهور .

أما نصوص التوابيت فهي مجموعة من نصوص مقتبسة من نصوص الأهرام من أجل اشخاص غير ملكيين تهدف إلى حمايتهم من المخاطر والمضايقات في العالم الآخر ، وهي من مميزات العهد الاناسي والدولة الوسطى . وعند نهاية العهد الاناسي بدأت النظريات الدينية بهليوبوليس تستسلم للنظريات والعقائد الداخلية ضمن الأساطير الخاصة بالاله أوزيريس . وإن سطوة أوزيريس على « رع » كإله رئيسي للموت وحاكم للعالم الآخر قد انعكست في النصوص الجنائزية وآثار الدولة الوسطى وتوقف الحج بالمركب بالميت في مصر الفرعونية إلى هليوبوليس ولكن الى معبد أوزيريس بأبيدوس ، حيث المركز الأسطوري لقبر الاله .

أصالة التراث الأسطوري

عندما نريد أن نعرف أصول الأساطير المصرية لابد أن ندرك أن عصر ما قبل الأسرات إنما يشمل آلاف من سنين وقعت فيها تطورات بالغة أكبر الظن أنها نشأت من اختلافات محلية . واضح أن فكرة المحيط البدائي ظهرت منذ أقدم العصور . فبرز التل البدائي فوق سطح الماء يحمل أول كائن حي وهو اما الثعبان الذي كان يعتبر الجسم الاولي لاي اله فيها بعد أو الجمل الذي سنراه فيما بعد في العصور التاريخية . وربما نشأ التصوير الأول للكائن الحي منذ فجر التاريخ عن الضفدعة التي صارت بعد ذلك رمزا مسيحيا للبعث ، والبيضة التي اعتبرت رمزا للحياة خارج مصر ثم زهرة اللوتس التي ولدت الشمس . ويبدو أن تصورات تل الأرض الأزلي والكائن الحي من الخصائص المصرية كان يرمز الى النيل عندما تنحسر مياهه عن الأرض .

أما عن السماء فقد تصور المصريون قيام بقرة من المحيط هي البقرة السماوية التي تشكل المحيط السماوي . أما القول بأن البقرة في فجر التاريخ كانت الصورة المصرية لتصوير سحيق للالهة مصدر الخصب . فقد افترضته اليزا باو مجرتل ELISE J. BAUMGARTEL عندما كشفت ذلك في قبور فجر التاريخ . وإن كانت العلاقات بين مختلف تصورات البقرة لم تتضح بعد ، وكذلك بالنسبة لمختلف تصورات الفحول . إذ بدت البقرة السماوية منذ القدم متصلة « بفحل السماء » وأنها تلد كل يوم عجلا هو الشمس ، وكان هذا العجل ينمو فحلا لكي ينجب عجل الغد . وبقيت فكرة العجل السماوي . في العقيدة الشعبية بعد ذلك من أن الملك ارضعته بقرة^(١٢) ومن هنا اتضح تصور الملك بالفحل القوي المنتصر على أعدائه كما هو مصور على لوحة نعرمر (مينا) على هيئة فحل يهدم حصنا . وأخرى وقد تزين رداؤه بذيل ثور .

أما عن تصور السماء عقابا . فذلك يرجع أيضا الى فجر التاريخ . وفي العصور التاريخية بدت مختلف الاناث من الالهات بقرة أو عقابا أو ثعبانا . وفي الكتابة الهيروغليفية بدت بيضة سواء للحيوان أو للمرأة .

وواضح أن فكرة السماء بقرة أو عقاب كانت منذ عهد ما قبل التاريخ . ثم صور السقف السماوي في العصر التاريخي محمولا على دعائم ، شبهت في نصوص الاهرام بانها الشباب الأربعة القائمون والقاعدون والمستندون حيث يجتمعون في أحد أركان السماء الأربعة . وقد سموا (بابناء حورس الأربعة) الذين نجدهم في هيئة المومياة وقد صوروا فوق زهرة لوتس بدائية . وقد مثلوا في نصوص التوابيت بألهة ثمانية ووجد آلهة في أشكال الحيوان أو النبات أو الأشياء الجامدة . وقد سموا بالآلهة « الفتشية Fetiche » ولعلها جميعها نشأت في معبودات محلية على أنه ظهر من بينها البقر والعجول وكذلك الرمز المميز للاله « مين » اله فقط والذي غالبا كان رمزا للخصوبة الحيوانية . ولذلك ينبغي أن نترك مسألة الآلهة « الفتشية » لصعوبة معرفة أصلها ، فلعلها كانت على هيئة بشرية أو اجسام بشرية ورؤوس حيوان . واصبح القليل من هذه شخوصا أسطورية مثل تحوت رب الأشمونيين وهو الشكل الأول للفكر وقد بدا على هيئة قرد وكذلك على هيئة أبو منجل . وأهم أشكال تلك المجموعة « الفتشية » التي على شكل حيواني وعلاقتها بالاساطير المصرية الصقر « حورس » والحيوان الثديي غير المعروف « ست » الذي اعتبر فيما بعد حمرا ثم أبو منجل تحوت .

ABD EL-HQIMID ZAYED, ABYDOS, Cairo 1963.

(١٢)

وكذلك نفس الكتاب باللغة العربية لنفس المؤلف شكل (٤٨) من معبد رمسيس الثاني بآبيدوس (يمثل رمسيس الثاني وهو طفل يرضع من البقرة حاتحور) ص ٨١ .

وأخيرا ، يجب الإشارة الى أنه نشأت منذ فجر التاريخ اشارات لمعبودات لم نستطع حتى اليوم معرفة مدلولها . منها على سبيل المثال « جب » إله الأرض وهذه الكلمة مذكورة في اللغة المصرية ، اما كلمات السماء ومنها « نوة » فمؤنثة إلا اذا صورت السماء عيطة . وهذا الاختلاف في الجنس من تصورات فجر التاريخ عن السماء والأرض .

من هو حورس

منذ الأسرة الاولى ، اعتبر الاله حورس ملك مصر في صورة صقر قاعد أو قائم . وهذا يعني انه موجود منذ فجر التاريخ وكان معبودا محليا على هيئة الصقر في هيراكونبوليس . وتجسد في صورة زعيم محلي ثم استطاع أن يصبح ملكا لمصر . ولازال أصل حورس غامضا ، فقد سمي ملوك الأسرة الثانية « حورس وست » أو « الصقران » . وظهر في نصوص الاهرام حورس وست اخوين وحاكمين متساويين لمصر السفلى والعليا وبالرغم من هذا الغموض ، فمازال الاله حورس منذ اول التاريخ يمثل الصقر وهو ملك مصر . وقد كان ايضا « حورس السماوي » و « رب السماء » وكان جرما سماويا إما نجما أو شمسا . ولعل هذا الطابع الكوني كان نتيجة للموقف بأن حورس كان حاكم مصر كلها . وهكذا فقد مثل حورس ثالوثا يتكون من الملك السماوي والملك في الأرض والصقر .

ويرجع تصوير هذا الاله الكوني الأزلي وثالوث ، هذا الإله الى سنة ٣٢٠٠ ق.م وقد مثل على مشط من العاج للملك « جث » الثعبان ، من حوالي عام ٢٩٠٠ ق.م فقد مثل الصقر حورس مرة وهو يقف في زورق فوق السماء وفي ذلك إشارة على انه جرم سماوي ، واخرى وهو يقف تحت السماء وفي ذلك إشارة على انه يمثل الملك « جث » ومنذ ذلك التاريخ عرفنا ان « حورس السماوي » رب السماء نجم وملك الالهة ، وكذلك عرفنا أن « حورس الأرضي » ملك مصر . أما عن تصور المصريين لحورس كأنه اله كوني ، فقد ذكر ذلك في نصوص الاهرام السبعة حوالي ٢٤٠٠ ق.م عندما أخذ « رع » مكان « حورس » وعندما لقب كل من حورس و « أوزيريس » والملك ورع بالاله العظيم وأخيرا تحدد طابع حورس الأولي في نصوص الاهرام ، اذ ذكر ان الملك ظهر في الوجود البدائي قبل أن تخرج إلى الوجود السماء والأرض ومن هنا عرفنا فكرة وجود الاله الأزلي منذ أول بدء التاريخ في مصر . وعرف ذلك منذ توحيد البلاد السياسي ، يؤيد ذلك المظهر السماوي للثالوث ، فحورس هو شمس النهار ونجم الليل وهو تصور تأملي من أجل حورس الاله والملك وجاء بعد توحيد مصر . ونتيجة لذلك أصبح من السهولة بمكان قبوله فكرة أن حورس إله أزلي وذلك من خصائص سلالة .

ولكن كيف يمكن أن نتصور لها كونيا أزليا مثل حورس يتعرض للموت بوصفه ملكا أرضيا . وقد أجابت نصوص الاهرام على هذا التساؤل ، فأشارت الى الجنائز وتحول الملك حورس الى أوزيريس ، واعتبر الملك حورس وأوزيريس معا وقد تحول الى المظهر الدائم للملك الأزلي متحدا مع حاكم السماء . وفي الوقت نفسه خلفه تمسجد آخر لحورس .

أما عن تعيين الملك الجديد فقد عرف منذ الأسرة الاولى عن طريق محكمة « هليوبوليس » التي اعتبرت كيانا بدائيا واعضاؤها آلهة تسعة وأصبح وجودهم مؤكدا في الأسرة الثالثة حول عام ٢٧٠٠ ق.م وفي نصوص الاهرام كما جاء ذلك في أساطير سوف نعرض لها فيما بعد . عن خلق العالم وملكة حورس .

أساطير نشأة الخليفة^(١٣)

الخلق بوساطة أتوم

أفاد النص التالي في الافتتاحية الطقسية لهرم ملكي باستدعاء الخالق الأول ، وعندما كان أتوما إله هليوبوليس على رابية قديمة ظاهرا منها المياه الهيوولية ، وهناك أنى بالالهة الى الوجود وعلى مثل هذه الصورة سُئل ليبارك الاله قيام الهرم المماثل للرابية .

يأتوم - خيرر ، انت على القمة على التل (الهيوولي) ، ظهرت كالطائر - بن الخاص بالحجر - بن في منزل بن هليوبوليس^(١٤) ، بصقت ما كان شو ، تفتفت ما كانت تفتوة^(١٥) . نشرت أذرعك حولهم مثل اذرع كالأن الكا (الخاصة بك) فيهم^(١٦) .

(كذلك ايضا) ، يا أتوم ، ضع أنت أذرعك حول الملك نفر كارع ، حول هذا العمل الانشائي ، حول هذا الهرم ، مثل اذرع كا . لأن كا الملك نفر كارع فيها باقية من أجل الأبدية . يا أتوم ، لعلك توجه حمايتك على هذا الملك نفرع كارع ، فوق هرمه هذا . . .

يا أيها التاسوع العظيم الكائن في هيلوبوليس ، اتوم وشو وتفتوة وجب ونوة واوزيريس وايزيس وست ونفتيس^(١٧) الذين ولدهم أتوم . .

في أسطورة الخلق قال المصريون ان الخالق خرج من مياه الهيوولي (النون) وأقام رابية صغيرة ليقف عليها وهي الرابية الأولى واتفق على أنها في معبد الشمس في هليوبوليس وكان لكل معبد في مصر قدس أقداس وآلهة منبع لقوة الخلق ولذلك كانت الرابية الأولى في كل قدس أقداس المعبد حتى قرب نهاية التاريخ الفرعوني فمثلا في معبد « فيله » بأسوان يقال عنه « تكوّن هذا (المعبد) قبل أن يتكون أي شيء آخر . في الدنيا ، والأرض مازالت في كثيف الظلام » وهكذا إدعت المعابد الكبرى في ممفيس وطيبة وأدمنت نفس الادعاء وأنها « الرابية الأولى » فالقدسية كانت في مكان ما من المعبد وهي « الرابية الأولى » الذي يصعد اليها الانسان من ردهة المعبد بدرجات سلم .

ولم يكتف المصريون بفكرة الالتئام بين المعابد والرابية الأولى ، بل جعلوا القبور الملكية الأولى في الدولتين القديمة والوسطى مطابقة للرابية الأولى ، وليس الهرم إلا التشكيل الفني للرابية الأولى عند أصحاب تاسوع هليوبوليس حيث يولد الملوك في العالم الآخر . وكانت المعابد والقبور الملكية مقدسة كالرابية الأولى ولها من الشكل المعماري ما يشبه الرابية . وكانت مياه الهيوولي التي خرجت منها الحياة تعد موجودة في عدة أماكن وهي مكملة لصورة الكون المصرية

JAMES B. PRITCHARD, *ibid.*, pp. 3-4.

(١٣)

(١٤) مرجع من الكتاب الذي ذكر ملاحظة رقم ١٥ يقول الكاتب : يؤلف إله هليوبوليس من وجهين للشمس أتوم وغير (مؤغرا أتوم رع) كان لمقصوده حجر له شهرة مقدسة . وكان يشترك في الشهرة مع هذا الحجر طائر والذي فهم غالبا مؤغرا على أنه العنقاء phoenix (طائر غرائي يرمز للخلود) هذا القسم من النصوص حائل بتلاعب في الالفاظ ، مثل وين = ظهر أو أشرت والطائر بن الخ .

(١٥) أيضا من ملاحظة الكاتب الذي ذكر في الملاحظة رقم ١٣ اذ يقول (كان خلق شو ، اله الهواء وتمنوه الهه الرطوبة كالمادة المتحركة كعطسه .

(١٦) أيضا للكاتب نفسه (الكاهن) تغير الAlter ego ، أو الروح الحارسة - أو ربما الأفضل القوة الحية لشخصية تصور بالرسم كالأذرع الحامية . يصع الاله أتوم قوته الحيوية الخاصة في مخلوقاته الأول .


(١٧) أيضا للكاتب نفسه (حين هنا التسع الهه الاول التاسوع العظيم في احيائهم الأربعة : (١) أتوم ، الخالق (٢) شو ، اله الهواء وتفتوة الهه الرطوبة (٣) جب ، اله الأرض ، نوة الهه السماء (٤) الاله اوزيريس والالهة ايزيس والاله ست والالهة نفتيس .

واعتقدوا ان مياه الهيبولي بقيت في الدنيا في صورة المحيط حول الأرض . الذي خرج اصلا من المياه الاولى ووجدت هذه المياه الأولى أيضا في المياه الجوفية . وفي ضريح سبتي أو ما يسمى الاوزيرون^(١٨) The OSIRION في أبيدوس وضع التابوت على جزيرة لها مدرج مزدوج تقليدا للرمز المهيروغليفي المعبر عن الرابية الاولى وحول الجزيرة قناة كانت مملوءة دائما بالمياه الجوفية . وهم بذلك يعتبرون ان الملك بعد دفنه سيبعث في مكان الخليقة . وكانت مياه الهيبولي هي أيضا مياه العالم السفلي الذي تعبده الشمس والموت فيهما . وكانت المياه الاولى قدما تحتوي على كل إمكانيات للحياة : ولذلك فهي ايضا مياه فيضان النيل السنوي التي تقوم عليها حياة الزراعة في مصر .

من كل ذلك نرى أن الفكرة الميثوبية عن المكان كيفية ومجسمة ، وليست مجردة ، ومادامت المعابد والقبور الملكية مقدسة كالرابية الأولى ، ولها من شكل المعماري ما يشبه الرابية ولذلك فهي تشاركها في الجوهريات ، ولا يمكن ان نقول ان لأحد هذه المعابد أكثر من غيره الحق في تسميته بالرابية الأولى .

ان ظاهرة الالتئام في المكان بدت واضحة في الرابية الأولى التي كانت موجودة في أماكن عدة في البلد الواحد . وكذلك ظاهرة الالتئام في الزمان وجدناها في لعن اعداء فرعون الذي كان الاله الشمس « رع » وهو أول حكام مصر فقد جاء في أحد الوثائق ما يلي من اعداء الملك الا فليكونوا كالأفعى ابوفيس صباح رأس السنة^(١٩) « وأبوفيس رمز عن الظلمة التي تبددها الشمس كل ليلة عند غروبها في العالم السفلي في الغرب الى وقت الشروق . ولكن لماذا يلعن الأعداء ويكونوا مثل أبوفيس صباح رأس السنة ؟ السبب في ذلك ان صور الخليقة والشروق اليومي وبداية السنة كان ذلك التأم في احتفالات السنة الجديدة ومن هنا كانت مناسبة السنة الجديدة تختار للدعاء لتكون اللعنة قوية . وبذلك طبق مبدأ الالتئام في الزمان .

ان الجزر التي تظهر بعد انحسار مياه الفيضان والتي كانت تنتعش بطمي النيل الجديد السنوي لابد أنها تكون أول الجزر التي تبشر بسنة زراعية جديدة . وعندما تظهر هذه الجزر أو الروابي المملوءة بالوحل تتعرض للشمس وتظهر فيها حياة جديدة ويحدث تناسل تلقائي .

وتذكر الأساطير المصرية أن الاله الخالق ظهر في البدء على هذه الجزيرة ، واستعارت الأهرام فكرة المرتفع هذه فجعلت منها وعدا للمتوفي المصري الذي دفن في الهرم بأنه سيبعث في كيان جديد . وكان مكان موقع رابية الخليقة لاتهم المصري أبدا سواء كانت في هليوبوليس أو هرموبوليس أو أي مكان آخر . وكان يكتب الرمز الذي يعني الرابية  وهو يعني « ظهور مجيد » وينطق « خمي » وهو عبارة عن مرتفع محدود تنطلق منه أشعة الشمس^(٢٠) .

أما عن شخصوس التاسوع العظيم فقد مثلت على هيئة بشرية ولكن كان لكل منها صفات أخرى : جب لفظ مصري غالبا يعني « الأرض » نوة ربما النظير المؤنث لنون المحيط الأزلي . أما أوزيريس فرميا يكون إسما غير مصري . ولازلنا في حيرة من ادراك طبيعة هذه الالهة الثلاثة على أن طابع ست الكوني باعتباره الصحراء القاحلة يحتمل أنه جاء الى الوجود في مرحلة ثانوية نتيجة للفكرة بأن ست كان قاتل أوزيريس أي الخضر . أما حورس فلم يمثل كيانا كونيا ولعل شكله الخاص هو الذي جعله يتحد مع « رع حور أختي » أي « حورس الأفق » وبذلك وُحد مع الشمس . أما باقي

Abd El-Hamid Zayed, Abidos, Cairo 1963 pp. 94-110.

(١٨)

ERMAB, Agypten und Agyptisches Leben in Altertum, ed. Herman Ranka (Tubingen, 1923), p. 170.

(١٩)

A GARDINER, Egyptian Grammar, second edition, London 1950 p. 489, 28.

(٢٠)

السلالة فلها معان : فأتوم يعني « الذي تكامل بعد ان امتص الآخرين » وقد صور كممثل آلهي لكل الكائنات الحية الأولى التي نشأت في فجر التاريخ على الرابية الأولى وقد جاء في بعض النصوص ما يفسر ذلك اذ تشير الى أن الالهة اندجعت في أتوم وليس الكائنات الحية الأولى . وفي الامكان تفسير لفظ « شو » إما بالخاوي أو ضوء الشمس . أما « تغنوة » فتدل على المرأة (الأولى) التي تزوجت مع « شو » على نقيض أبيها الوحيد أتوم الأول . وأما ايزيس ونفتيس فهي مجموعة مختلفة اذ تبدوان أختين وزوجتين لكل من أوزيريس وست . على أنها لم يوصفا في نصوص الأهرام بأنها بتان لـ « جب » و « نوة » . ويشير كل من اسم ايزيس ونفتيس الى الملك فكلمة ايزيس تعني (العرش) وكلمة نفتيس تعني (سيدة الدار) .

ومن هنا نرى لمحداد مجموعة ذات صفات بشرية في سلالة خلق الكون بهليوبوليس .

رواية أخرى عن الخلق بوساطة أتوم

تضع الفقرة التالية من الفصل السابع عشر من كتاب الموق المتوفي بجانب الاله الخالق أتوم ويرجع النص الى الدولة الوسطى .

« أنا أتوم حينما كنت وحيدا في نون^(٢١) ، أنا رع في (أولى) هيثاته ، حينما بدأ يحكم على ما صنعه » من هو ؟ هذا « رع » ، حينما بدأ يحكم على ما صنعه يعني أن « رع » بدأ يظهر كملك كواحد أخذ مكانه قبل رفعات شو^(٢٢) حينما كان على التل في هرموبوليس^(٢٣) .

« أنا الاله العظيم الذي جاء إلى الوجود وحده » . من هو ؟ « الاله العظيم الذي جاء إلى الوجود وحده » هو الماء ، إنه نون ، والد الآلهة .

الراي رواية أخرى : إنه رع

« إنه الذي خلق أسماؤه ، سيد التاسوع » . من هو ؟ إنه « رع » ، الذي خلق أسماء أجزاء جسمه . أهوذا ، كيف جاءت هذه الآلهة التي تبعته إلى الوجود^(٢٤) .

علم اللاهوت المنفي

حينما أقامت الأسرة الأولى عاصمتها بمنف ، كان من المهم التحقق من الظهور المفاجيء لهذه المدينة الى مركز الصدارة ، من أجل ذلك نودي بالاله المنفي بتاح ليصبح المسئول الأول متقدما على آلهة الخلق الأخرى المعروفة . وتمثل البراهين الأسطورية أن مدينة منف كانت « الموقع الذي اتحدت فيه الأرضيين » وأن معبد بتاح كان « الميزان الذي وزن فيه مصر العليا والسفلى » .

إن الفقرات التي مثلت هنا على وجه الخصوص متممة ، لأن الخليفة عوملت هنا باتجاه ذهني ، بينما قدمت قصص الخليفة الأخرى (مثلما شاهدنا آنفا) بعبارات مادية بحتة . يدرك هنا الاله بتاح عناصر العالم بعقله « قلب » ويستملهم

(٢١) من كتاب برتشارد (انظر الملاحظة رقم ٥ : مياه الاولية التي ظهرت منها الحياة) .

(٢٢) من كتاب برتشارد (انظر ملاحظة رقم ٦ ص ٤) قبل ان يرفع الاله شو ، اله الهواء ، منفردا السياه من الأرض .

(٢٣) بدأ أتوم رع خلقه على الرابية الاولية الظاهرة من المياه العميقة جدا ، نون . اقيمت هذه الرواية في هذه الرواية في مركز العبادة القديم بهرموبوليس (حاليا الأشمونين مركز ملوي محافظة المنيا) .

(٢٤) كان التلق الأول لاسمه هو قرار الخلق . حينما سمي أتوم رع أجزاء جسمه ، جاء الى الوجود تاسوعه ، والتسعة الآلهة من عائلته المباشرة .

الى الوجود بكلمته القوية (لسان) وعلى هذا ففي بداية التاريخ المصري ، كان يوجد اقتراب من المبدأ العقلاني في الكون Logos Doctrine تؤرخ الصيغة الباقية لهذه الوثيقة من عام ٧٠٠ ق.م ، لكن الدليل من علم اللغة ، وعلم فقه اللغة نهائي لارتكاز اشتقاقها من نص يرجع قدمه إلى أكثر من ألفي سنة .

يوجد بالمتحف البريطاني ما يسمى حجر شابكا تحت رقم ٤٩٨ (٢٥) .

حشد التأسوع أنفسهم اليه ، وقضى بين حورس وست . منعهم من النزاع (أيضا) ونصب ست ملك مصر العليا على أرض مصر العليا ، في المكان الذي (ولد) فيه سو . ثم نصب جب حورس ملك مصر السفلى على أرض مصر السفلى في المكان الذي أغرق فيه والده ، بزشه تاوي Pezshet-Tawi عندئذ وقف حورس في مكان (واحد) ووقف ست في مكان (آخر) وتصالحا على الأرضيين جب لست : إمض الى حيث ولدت ست الجنوب .

جب لـ حورس : إمض الى حيث غرق حورس الشمال أبوك

جب لـ ست وحورس : لقد باعدت ما بينكما الشمال والجنوب

(ولكن أضمر) جب في قلبه (أي لا ترضى نفسه) بأن يتساوى القسم الخاص بحورس مع القسم الخاص بست . وعلى هذا أعطى جب (كل) تركته الى حورس ابن ابنه ، « ابنه البكر » (٢٦) . . . على هذا النمط ، اتحدت هذه الأرض ، نوادي بالاسم العظيم : تا - تنن ، جنوب حائطه ، سيد الأيدي (٢٧) كذلك إنه حورس الذي تولى كملك مصر العليا والسفلى ، الذي وحد الأرضيين في اقليم الحائط (٢٨) في المكان الذي توحد فيه الأرضيين .

حدث ان الغاب والبردي صفا عند البوابة العظيمة المزوجة (منزل بتاح) (٢٩) وذلك يعني حورس وست اللذان وفقا ووحدنا ، وعلى ذلك ، تعاونوا وتوقف شجارهما في المكان الذي وصلا اليه الملحق بمعبد بتاح ، ميزان الأرضيين « التي توزن فيه مصر العليا والسفلى .

الآلهة الذين جاءوا الى الوجود مثل بتاح :

بتاح فوق العرش العظيم

بتاح - نون ، الوالد الذي (أنجب) أتوم ،

بتاح - ناونه ، الوالدة التي ولدت أتوم ،

بتاح - يعني ، قلب ولسان التأسوع

(بتاح) . . . الذي ولد الآلهة . . . (٣٠)

ثم جاء الى الوجود كالقلب ، ثم جاء الى الوجود كاللسان (شيء ما) في صورة أتوم بتاح العظيم الأحد القوي الذي نقل (الحياة الى كل الآلهة) وكذلك الى الكا الخاصة بهم عبر هذا القلب الذي أصبح حورس به بتاح ، وعبر هذا

(٢٦) أحاد جب النظر في قراره الأول للتقسيم وأعطى كل أملاكه ، الأرض الى حورس .

(٢٧) كانت هيته بتاح هي « تا - تنن » الأرض الطاهرة ، من المياه الميولية لتمكن الخليقة من الوجود .

(٢٨) التلم متف كان يسمى « الحائط الأبيض » .

(٢٩) النباتات المصنفة الواقية لمصر العليا والسفلى ، الغاب والبردي يرمزان للمصالحة بين تسمي مصر والمهتها .

(٣٠) تظهر ثلاث صور لبتاح في متن مشوه ومكسور ، وتنطبق هذه الصور لـ بتاح على الرواية التالية :

كان بتاح يمثل كلا من نون ، المياه العميقة ، وزوجه ناونه ، ولي هذه القدرات العقلية ولد إتوم الآله الخالق في علم اللاهوت الميولوبوني .

اللسان الذي أصبح تحوت به بتاح^(٣١) (كذلك) حدث ان القلب واللسان حصلا على التحكم في (كل) عضو (آخر) من الجسم ، وذلك بالتدريب على أنه^(٣٢) موجود في كل جسم وفي كل فم جميع الآلهة والناس (وجميع) الماشية وجميع الأشياء الزاحفة وكل شيء يعيش وذلك بالتفكير والحكم على كل شيء يحبه .

إن تاسوعا أمامه على (هيئة) أسنان وشفتين . ذلك (مساو) لمنى ويدي أتوم ، على أن تاسوعا أتوم جاء الى الوجود بمجنيه وأنامله ، ومع ذلك ، فتاسوعا (بتاح) هي الأسنان والشفتان في هذا الفم الذي نطق إسم كل شيء ، ومنه جاء شو وتفنوه وهو صانع التاسوعا^(٣٣) العيون المبصرة ، والأذان الصاغية والأنف المستنشقة الهواء ، أصدروا الأمر الى القلب . وهذا هو الذي سبب مجيء كل (فكر) تام ، وأنه اللسان الذي أعلن ما يرجوه القلب^(٣٤) هكذا شكل جميع الآلهة وأنجز تاسوعه . حقا جاء كل أمر إلهي بدون شك عبر ما فكر فيه القلب وأمر اللسان . هكذا صنعت أرواح الكا . . .

وعلى هذا ارتاح بتاح بعد أن صنع كل شيء . . . شكل الآلهة ، اقام المدن وأسس الأقاليم ووضع الآلهة في مقاصيرها ، عين تقدماتهم وأسس مقاصيرهم وصنع أجسامهم .

كان المقر العظيم الذي يطرب قلب الآلهة . الذين يوجدون في منزل بتاح سيده كل الحياة وصومعة الآلهة ، عبره يجهز قوت الأرضيين^(٣٥) بسبب الحقيقة الواقعة من أن اوزيريس غرق في مياهه ، حينما كانت ايزيس ونفتيس تقومان بالحراسة ، رآياه وقد إنزعجن من أجله . أمر حورس ايزيس ونفتيس ان يمسكا باوزيريس ويمنعا غرقه . أدرن رؤ وسهن في الوقت المعين ، وعلى هذا أحضرنه الى الأرض^(٣٦) .

عوملت الخليفة في اللاهوت المنفي باتجاه ذهني . كما نظر المصريون أيضا الى الخليفة كميلاد يستوجب وجود ذكر وأنثى ، كما هو موجود في الظروف الانسانية والحيوانية والنباتية ورأينا كيف برز الآلهة أتوم من المياه الأولى وبدا خلق الكون من الهبولى (أسطورة الخلق بوساطة أتوم) دون الاستعانة بأحد ما فاستولد نفسه أول زوج من الآلهة . وفي الواقع أن قصص الخليفة كلها تدور في عالم الاسطورة على ان فيها شيئا من التأمل . وعندما قال صانع الاسطورة المتأمل ان أتوم كان الخالق وان ولديه الأكبرين كانا شو وتفنوه الهواء والرطوبة وأن ولداهما جب ونوة الأرض والسماء وأولاد هؤلاء أربعة اوزيريس وايزيس وست ونفتيس وهم يمثلون القوى الكونية في المجتمع . فنحن اذن في قصة الخليفة هذه نجد نظاما كونيا نتيجة للتأمل الفكري عند المصريين الذين صنعوا هذه الاسطورة .

ثم لاحظ الانسان بفكرة التأمل فوضى الكون ممثلة أيضا في موضوع آخر ، فقد زعم ان المياه الاولى كانت مرتعا لثمانية مخلوقات غريبة أربع ضفادع وأربع افاع ، ذكور واناث ولدت أتوم لاله - الشمس والخالق وهذه الثمانية هي من

(٣١) بتاح فكرة جالت بغيره الى الخلق أتوم (وحدة كاملة) هكذا نقلت قوة بتاح الدينية الى كل الآلهة الاخرى . يساوي بين الالهين حورس وست لها زوجان شريكان عموما في عناصر الفكر والحديث .

(٣٢) بتاح ، كالقلب واللسان .

(٣٣) عملت مقارنة بين قرار الخلق بوساطة أتوم عبر الاستثناء والخلق بوساطة بتاح عبر حديث الامر بالأسنان والشفتين . ونطق اسم يدل على القدرة في الابداع . وكان شو وتفنوه أول من غوطب من الآلهة .

(٣٤) تقرر الحواس الى القلب . ويهده المائدة المقررة يدرك القلب ويبيع الفكر الذي يجعله اللسان كمناد الى نطق حقيقي

(٣٥) سمي معبد بتاح بمعبد المقر العظيم ، او المعبد لو صومعة

(٣٦) يفسر انقاذ اوزيريس الى الحب من الفرق وضع مصف كمنحزن لحبوب مصر

الماء الأزلي نفسه . فكان الزوج الأول (نون) و (ناوونت) وهما البحر الأول العديم الشكل و (المادة) الأولى والزوج الثاني (حوح) و (حاوحت) وهما (السلا محدود) و (اللا متناهي) والثالث (كوك) و (كاوكت) (الظلام) و (العتمة) والرابع (آمون) (آمونت) و (الخفي) و (المحجوب) ولعلهما الريح ، فالريح تهب أينما تشاء ، فنحن نسمع صوتها ولكن من أين تهب والى أين تذهب .

على أية حال نجد الفكر التأملية واضحة في شكل أسطورة أتوم هذه وكذلك في كثير من أساطير أمم الشرق الأدنى القديمة .

كان لاله الشمس في بداية العصر التاريخي أسرة من الآلهة ومجلس أعلى من الآلهة مركزها في معبد الشمس في هليوبوليس وهي تعرف بالانبياد Podt أي التسعة وهي أربعة أزواج متصلة الرحم على رأسها واحد . ويمكن موازنة هذه الانبياد بالثمانية السابق ذكرها ، لأن (الثمانية) كانت تضم عناصر الفوضى الكونية . بينما كانت الانبياد (التسعة) تشمل مراحل النظام الكوني : الهواء والرطوبة والأرض والسماء ، ثم كائنات الأرض : اوزيريس وايزيس ونفتيس وست . فهل انتصر الاله الخالق (أتوم رع) على عناصر الفوضى وأفناها وأحل عناصر النظام مكانها بل العكس . واضح ان بعض آلهة ما قبل الخليقة ، كنون ، مياه العالم السفلي وكوك ، الظلام استمر في البقاء بعد الخليقة .


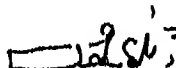
خلق أتوم الاله الشمس ، نفسه فوق الراية الأولى ، واسمه يعني (كل شيء) كما يعني (لا شيء) ومعنى اللفظة (ماهو تام ، منته ، كامل) وأتوم يعني احتواء الكل كما يعني الخلو .

أما وثيقتنا السابق ذكرها (اللاهوت المنفي المنسوبة شابكا) ، ففي متنها غرابة لم نجدها فيها سبق من متون أخرى عن الخليقة . على أننا اذا امعنا النظر نجد أنها توجد في متون أخرى لكنها لم تجمع إلا في نص شابكا .

أحداث الأسطورة في منف ، ولم تكن منف حينها أصبحت مركز دولة دينية إلا مدينة حديثة واما ايونو (هليوبوليس) - وهي مركز الانبياد السابق ذكره - فقد كانت من عواصم مصر الدينية التقليدية وموطن الاله رع والاله الخالق (أتوم رع) وهي لا تبعد عن منف إلا خمسة وعشرين ميلا الى الشمال الشرقي . ونص شابكا جزء من حجة دينية تثبت أولية الاله بتاح وموطنه منف .

جسدت نصوص الخليقة السابقة الآلهة فوجدنا الاله يفصل الأرض عن السماء أو يلد الهواء والرطوبة . الا أن نص شابكا وصف الخليقة بمصطلحات فلسفية ، فنجدته يتصور الخلق بفكرة جالت في قلب احد الآلهة ، ثم حولت الفكرة الى حقيقة ، ثم يتلو الفكرة التي خطرت في الذهن القاء اللفظ ، وهي هنا تشبه تجربة الانسان على الأرض اذ أن الحاكم هو الذي يخلق بمجرد إصدار الأمر واستخدام اللاهوت المنفي (القلب) للفكرة واللسان للأمر تماماً كما وجد في العهد الجديد « في البدء كان الكلمة ، وكان الكلمة مع الله ، والكلمة عن الله » .

في الواقع ، يركز اللاهوت المنفي على قصص الخليقة الأخرى التي سبق ذكرها من ولادة أتوم من نون وخلق أتوم للانبياد ، وهو يعترف بانتشار هذه الآراء (الفكر) في مصر ويدمجها في فلسفة أعلى يزعمه أنها تنتمي الى نظام أعلى ،

وذلك بادراك فكرة ما في الذهن والتلفظ بأمر الخالق وقد بينت السلطة في مصر على أساس الفكر والنطق وكلاهما يتمثل
إلها . وهما صفتان لاله الشمس (حو)  Hw = النطق وسيا  (٣٧) = الادراك .
(حو) و (سيا) صفتان تتمتعان بسلطان الحكم . ففي نصوص الاهرام نجد الاله الحاكم يغادر معبده ويتنازل عن
وظيفته للملك المتوفي لأن الثاني قد أخذ حو واستولى على سيا (٣٨) أما في نص منف فهما يمثلان القلب وهو يمثل الفكر
واللسان ، وهو الذي يحول الفكرة الى ظاهرة واقعية وكل هذا منسوب الى الاله (بتاح) المنفي الذي يمثل الفكر والنطق .

سوى (بتاح) ب (نون) التي خرج منها (أتوم) وهذا يجعل بتاح سابقا للاله الشمس وقد ورد ذلك في نصوص
أخرى : « بتاح العظيم ، أنه قلب إنياد الآلهة ولسانه . . . الذي ولد الآلهة . . . فتكون في القلب وتكون على اللسان
(شيء) في شكل أتوم فمن لا شيء وجدت فكرة أتوم وهو إله خالق ، تلك الفكرة تكونت في قلب « العالم الالهي ولم
يكن القلب والذهن إلا بتاح نفسه » وتكونت الفكرة على لسان « العالم الالهي » ولم يكن اللسان والنطق إلا بتاح نفسه .
ونلاحظ أن المصري استخدم لغة صورية جسدية مقتضبة وذلك عندما ذكرت الأسطورة : (في شكل أتوم تكون في
القلب وتكون على اللسان) .

ولم ينته الأمر عند ذلك بل « إن بتاح عظيم قادر ، بث (القوة في الآلهة كلها) كما بثها في أرواحها ، عن طريق
(فعل) القلب و (فعل) اللسان » ولا ينتهي المبدأ الخلاق بالآلهة « لقد حدث أن القلب واللسان يسيطران على (كل)
عضو (في الجسد) بالقول بأنه « بتاح » يتخلل كل جسد (في شكل القلب) ويتخلل كل فم (في شكل اللسان) لكل
إله ولكل إنسان ولكل حيوان ولكل زحاف ولكل ما يحيا ، بتفكير (بتاح) بصفته قلبا وامرأة (بصفته لسانا) كل ما
يشاء » .

وواضح من اسطورة اللاهوت المنفي ان صانعها يحاول التمييز بين الخليقة التقليدية التي ولد فيها اتون شوتفنة
وبين الخليقة التي نطق فيها بتاح شوتفنة فأوجدتهما . فأسنان بتاح وشفتاه هي الخلاقة .

وتوجد اسطورة أخرى وهي « فشل » التنين والخلق (٣٩) جاء فيها ما يلي :

أنا الذي جئت إلى الوجود مثل خبري (٤٠) حينما جئت إلى الوجود ، جاءت الخليقة نفسها إلى الوجود وجاءت
جميع المخلوقات إلى الوجود بعد أن جئت إلى الوجود . عديدة هي المخلوقات التي جاءت من فمي (٤١) قبل أن تأتي
السماء إلى الوجود وقبل أن تأتي الأرض إلى الوجود وقبل أن تخلق الأرض والأشياء الزاحفة في هذا المكان . وضعت
باتحاد مع (بعض) منهم في نون كالأفراد المتعيين (٤٢) قبل أن أستطيع إيجاد موقع فيه أتمكن من الوقوف والظاهر انها نافعة

(٣٧)

A. Gardiner, Egyptian Grammar, second edition, London 1950 p. 586

(٣٨) انظر ما جاء في كتاب « ما قبل الفلسفة » لـ هـ فرانكفورت وآخرين والمترجم بمعرفة جبرا ابراهيم جبرا ١٩٦٠ ص ٧٣ وما بعدها والمراجع التي ذكرت فيها كتب
فرانكفورت .

(٣٩)

PRITCHARD, ibid.

(٤٠) خبري كان إله شمس الصباح ويهرع عنه ، بهجمل . والكلمة غير تعمي « يأتي إلى الوجود » .

(٤١) صنعت الخليقة بالنطق الربيع لرع .

(٤٢) توجد تمثيلية تحت اسم نون ، المياه المهيولة التي فيها أشتات الخليقة ونبتو « المتعب » في العادة دلالة على الميت ولكن هنا تمثل أولئك الذين هم في توقف غير كامل .

في قلبي ، دبرت بوجهي وصنعت (في رأيي) كل شيء حينما كنت وحيدا قبل أن ابصق ما كان شو وقبل أن اتفتف ما كانت تفنوة^(٤٣) وقبل مجيء أحد آخر الى الوجود استطاع التمثيل معي .

فكرت بقلبي الخاص ، وهناك أتى الى الوجود حشد من صور المخلوقات وصور اطفال وصور اطفالهم . كنت انا الذي تسافدت بقبضتي . استمنيت بيدي . ثم تقيأت^(٤٤) . بصقت ما كان شو وتفتفت ما كانت تفنوة . انه والذي نون الذي علمهم ولاحتهم عيني منذ أجيال حينما كانوا بعيدين عني .

فالأسنان والشفاه عند بتاح موازية لمي أتوم ويديه . ويبدو من وجهة نظر انسان العصر الحديث أن خليفة بتاح أرقى من عملية الاستمناء التي فعلها أتوم بيديه . ولعلمهم ارادوا أن يوجدوا شبيها بين الأسطورتين عندما ذكروا « ولد الانباد أتوم من منيه وأصابه ولكن إنباد بتاح هو الأسنان والشفاه ، في هذا الفم الذي نطق اسم كل شيء فجاء منه شو وتفنوة » .

ثم يسير نص اللاهوت المنفي السابق ذكره ليشرح العلاقة بين الحواس المختلفة وبين القلب واللسان عندما يذكر أن وظيفته البصر بالعينين والسماع بالأذنين والشم بالأنف هي الافصاح الى القلب . ثم « يفصح اللسان عما يفكره القلب » .

ثم يذكر النص ملخص مدى وقوة بتاح قلبا ولسانا . وهكذا ولدت الآلهة وهكذا ولد النظام الالهي وهكذا صنع بتاح الأقاليم والمدن واخيرا « اكتشفوا وادركوا ان سلطانه (اي بتاح) اعظم من سلطان الآلهة (الآخرين) وهكذا استراح بتاح بعد أن صنع كل شيء . . . » وكلمة (استراح) توازي ماجاء في سفر التكوين من أن الله استراح في اليوم السابع .

واضح ان اسطورة اللاهوت المنفي محاولة لتثبيت دعائم هذه النظرية « ان بتاح هو أعظم الآلهة كلها سلطانا » وان اصحاب اللاهوت المنفي ارادوا ان يقهروا اصحاب لاهوت هليوبوليس ويقول جون ولسن^(٤٥) .

« لعله من الأفضل أن ندعو ترجمتنا لعبارة « كلمة الاله » بعبارة « النظام الالهي » تصرفا في الترجمة ولكن علينا أن نبرر هذا التصرف . ان « 'مة الاله » تعني « ما يهم الآلهة » أو ما قد نسميه « مصالح الآلهة » الا ان عبارة « النظام الالهي » تعني ضمنا ان للآلهة نظاما يجب أن تنحرف فيه العناصر المخلوقة كلها حال خلقها . والنص بعدد العناصر المخلوقة من آلهة . وخطوط وطعام وغذاء ومدن وأقاليم ، الخ . وهي تتلخص بلفظي « كل شيء » اللتين تتلوها عبارة « وكذلك كلمة الاله » فهل لها أن تعني اذن الا النظام الموجه ؟

ولما كان المصريون يفكرون بالكلمة كأنها شيء مجسد محسوس ولما كان الكهان هم المفسرين لكل ماهو إلهي ومقدس فقد جعلوا يعتبرون « كلمة الاله » كمية من الكتابات المقدسة يعدونها كلاما موجها تتلفظ به الآلهة .

وهكذا نرى أن « كلمة الاله » في هذه النصوص ليست أمرا بسيطا كـ « الكتابات المقدسة » أو ما اصطلاح على تسميته خطأ بالهيروغليفية بل انها كلمة الآلهة وما يهمهم ويشغلهم مما ينطبق على العناصر التي خلقها الآلهة . فالعناصر المادية لم تخلق فحسب ، بل خلقت لأجلها « كلمة » تنطبق عليها وتضعها في أماكنها الثلاثة من خطة الكون .

(٤٣) كان أول طفلين للاله الخالق شو اله الهواء وتفنوة اله الرطوبة . وتضم الرواية الخاصة بخلقهم الى الوجود غنليات تحكي الكلمات Ishesh و « يصف » شو و tef و « ينف » تفنوة .

(٤٤) يوجد هنا مزج لأسطورتين الخلق بالاستمناء والخلق بواسطة القلب من الدم .

(٤٥) ما قبل الفلسفة : ص ٧٥ وما بعدها .

والخلاصة أن المصري القديم استطاع أن يوجد كونا يتفق وملاحظاته وتجربته الذاتيتين . وانه كان لهذا الكون كما لوادي النيل الذي يعيش على مائه وتربته مكانة محدودة وتركيبه ومجيئه بانتظام كل عام يتيحان تكرار الحياة عن طريق عودة الميلاد في عناصر الوجود . وقصة الخليقة وردت في اللاهوت المنفي جاءت وفق تجربته الذاتية وقد حاول فيها المصري ربط الخلق بعمليات فكرية ولفظية بدلا من التجسيد الذي نلاحظه في نظرية هليوبوليس .

الرمز في اسطورة اوزيريس وايزيس وحورس

أحب الناس هذه الاسطورة ليس في مصر وحدها بل أحبها أهل اوربا منذ أكثر من ألفي عام ومن الطبيعي أن طيبة الملك قد جذبت الناس حينما تعرض لعدوان أخيه ست وتعرض ولده حورس وامه ايزيس للعدوان أيضا . ومن هنا صور كل انسان نفسه حينما يتعرض لأذى أو بأس بأحداث هذه الاسطورة على ان استمرار القصة كما يقول ردولف انتس^(٤٦) في أوربا إنما يرجع إلى سبب آخر فان أسرار ايزيس التي أسست عليها فكرة القرن الثامن عشر عن اوزيريس التي عبر عنها في « الناي السحري » لموتسارت قد أضفت على قصة ايزيس وزوجها المتوفي سمات أقرب الى المظهر الروحي منه الى الجسدي .

لم يكتب المصريون أسطورة اوزيريس في قصة واحدة . وقد وصلت الينا عن طريق الاغريق^(٤٧) وجاء في الوثائق المصرية على انها نصوص دينية ، وكان ذلك أولا في نصوص الاهرام ، على ان احداثها قد وقعت قبل كتابة نصوص الاهرام بحوالي ستة قرون ، وتعرضت لكثير من التعديلات .

ونشأت عناصر الاسطورة من فعلين . موت الملك وتحوله الى اوزيريس واجلاس ابنه حورس على العرش وليس لذلك نظير في التاريخ القديم . كذلك ينبغي أن نشير الى أن معلوماتنا عن اسطورة اوزيريس والتي عرفناها من شعائر جنزية للملك كانت تمثيلية لا اسطورة اوزيريس ، وذلك لأن اجراءات الجنائز الملكية كانت شعائر واجبة الاداء لشخصية الملك ، ممتزجة باشارات اسطورية تناسب اسلوب الرواية .

وخلاصة الاسطورة كما بينا نصها الأصلي في عدد من أعداد مجلة عالم الفكر هو قتل الملك اوزيريس على يد أخيه ست في نديت أوجحسقي وقيام ايزيس ونفتيس بالبحث عنه ، واعادة ايزيس الحياة لآخيها وزوجها اوزيريس ثم ولادتها منه طفلا هو حورس واستطاعة حورس التغلب على ثعبان . ولما بلغ أشده ، خرج ليرى أباه ولاقاءه وعقدت المحكمة برئاسة « جب » في عين شمس . وانكر ست مقتل اوزيريس وشهدت ايزيس لابنها ثم أعلن حورس ملكا وجاء في اسطورة أخرى اضافية انه حدث اثناء المعركة ، ان سرق ست عين حورس الذي أصبح بعد ذلك اوزيريس واستردها حورس الصغير ابن اوزيريس اثناء معركة بينه وبين ست وحمله الى أبيه القتل ، وطبقا للقصة الأولى فان المملكة التي فقدت بالقتل أعيدت الى حورس عن طريق المحكمة وطبقا للقصة الثانية فان العين الملكية انتزعت أولا ثم أعيدت عن طريق القتال وتم مزج هاتين القصتين بإدخال الولد في القتال والحق القتال الثاني باجراءات المحكمة ، واستطاع حورس أن يسترد العين لأبيه في حجسقي التي قتل فيها اوزيريس كما جاء في القصة الأولى . وربطت فكرة العين المفقودة

(٤٦) أساطير العالم القديم : نشر وتقديم : د. صمويل نوح كرامر ترجمة د. احمد عبدالحمد يوسف القاهرة ١٩٧٣ ص (٥٦) .

(٤٧) انظر ما سبق ان كتبه عن هذه الاسطورة في مجلة عالم الفكر : المجلد السادس العدد الثالث من أساطير الشرق الأدنى القديم .

انظر الترجمة الى العربية : انتصار حورس : من المسرح المصري القديم نقلها عن الميروغليزية : هـ. وفيرمان . ترجمة وتقديم : د. هادل سلامة . الكويت مايو ١٩٧٢ .

والمستردة بأن الملك هو حورس وأوزيريس . ويضاف إلى عناصر القصة إشارتان أخريان وردا في نصوص الأهرام ، على أنها لم يظهرها بعد في القصة الرئيسية : الأولى غرق أوزيريس وفي ذلك إشارة إلى طابعه العالمي الذي يرمز إلى الخضر التي تنبت من فيضان النيل ، وقد لعبت هذه الرواية دورا أصيلا في « اللاهوت المنفي » والثانية تعضيه جسد الملك المتوفي الذي يمثل على هيئة أوزيريس ، وقد كانت تمارس تلك العادة منذ الألف الثالث قبل الميلاد وتوارثت تعضيه أوزيريس بيد ست في الروايات الاغريقية .

وبردية تنويج سنوسرت الأول التي تضم نصا من ستة وأربعين جزءا وواحد وثلاثين منظرا في حركات تمثيلية ، حيث الممثلون هم الملك وبنوه وبعض موظفيه وبعض الرجال والنساء ومناظر تشمل ذبح عجل واعداد قربان وزوارق وفروعا من شجر وشارات الملك الخ ومناظر تمثل قتالا يشبه قتال حورس وست وتبدو المناظر كأنها اسطورة أوزيريس : مقتل أوزيريس على يد ست واتباعه ويبحث حورس عن أوزيريس بمعاونة السمك والطير . ويجد حورس اباه ويكي عليه . ثم يخاطب جب طلبا للعدل ويعد اباه الميت ان يتقم له ، ويأتي أبناء حورس بجثمان أوزيريس ثم يقيدون ست ويضعوه تحت جثمان أوزيريس . ثم يقتل ست واتباعه مع حورس وابنائهم ، فانتزعت عين حورس واقتطعت خصبتها ست ويعطي تحوت عين حورس كلا من حورس وست ، وتفر عين حورس حيث يقبض عليها أبناء حورس الذين يأتون بها ثانية إلى حورس ثم أعقب ذلك استردادها وشفائها على يد تحوت . وجدير بالذكر أن كلا من تدخل تحوت وفرار العين قد جاء ذكرهما في نصوص الأهرام كما أشير اليهما في قصة تنويج سنوسرت هذه . وفي ختام مسرحية التنويج هذه يأمر جب تحوت بجمع الآلهة ليؤدوا التحية لحورس .

نحن نعلم ان أبيدوس كانت المقر الرئيسي لعبادة أوزيريس وصور عيدها الكبير في تمثيل العثور على أوزيريس ودفنه واحيائه في اداء منسكي وصورته الشعائر في نقوش وزير سنوسرت الثالث اخترنفر (٤٨) الذي كلف ببعض المهام التمثيلية في « مسرحية بعث أوزيريس » التي كانت تقام في أبيدوس :

عاش حورس : الشكل المقدس ، الآلهتين : الهى المولد ، حورس الذهبي : الذي يجيء إلى الوجود ، ملك مصر العليا ومصر السفلى : خع كاورع ، ابن رع ، سنوسرت الذي وهب الحياة مع رع ابدا أمر ملكي إلى الأمير بالوراثة ، والنبييل وحامل أختام ملك مصر السفلى ، ورفيقه الاوحد ، والمهيمن على بيتي الذهب والمهيمن على بيتي الفضة ، والحازن الأكبر ، اخترنفر ، صاحب الاحترام :

أمرنا جلالتنا أن نصعد النهر إلى أبيدوس في المقاطعة الثنية وأن تقيم أضرحة لابينا أوزيريس اعظم الغربيين وأن تحلى صورته السرية بالذهب التي ناط بجلالتنا أن نحضره من بلاد النوبة في نصر وفخار . واليك ما سنفعله بكل دقة . . على ما علمناك جلالتنا ، اذ انك شبيت تابعا لنا التلميذ الاوحد في قصرنا وقد جعلت منك أمينا منذ أن كنت في السادسة عشرة . اذهب وعد بعد ان توفي بما كلفناك به .

لقد عملت طبقا لما كلفني صاحب الجلالة القيام به بشأن ابيه أوزيريس سيد الغربيين ورب أبيدوس القوي . لقد مثلت دور « الابن الذي يحبه » (أوزيريس) سيد الغربيين . لقد حملت قاربه الأزلي وجعلت له ضريحاً يحمل جمال سيد الغربيين من ذهب وفضة ولازورد من خشب الكاروب ، وخشب المرو . وكذلك صيغ الآلهة الحضور . وأقيمت

أضرحتهم من جديد وقد كلفت كهنة الساعة في المعبد بأن يؤدوا ادوارهم وأحيطوا علماً بترتيبات كل يوم والاحتفالات التي يبدأ بها كل موسم وكذلك اشرفت على العمل في قارب نشمت ، وانشأت الكابينة . كذلك ثمقت صدر إله أيدوس باللازورد والفيروز والذهب الخالص ، والأحجار الغالية التي تزين جسم الإله لقد البست الإله حلله الرسمية بوصفي كبير التشريفات ومقيم الطقوس ، ولقد طهرت يدي عندما زينت الإله كاهن طاهر الأصابع .

ولقد اقنت موكب ابواوت حين مضى ليذود عن أبيه ، ودرأت الذين ثاروا على قارب نشمت ، وكسرت اعداء اوزيريس . لقد اقامت الموكب العظيم متبعا خطى الإله . وجعلت قارب الإله يبحر . بينما هديت - كنتحوت - بالرحلة لقد زودت القارب بكابين اسمه « الظاهر بالحق » ، رب أيدوس « لقد ثبت حلله حين مضى الى مملكته في بقر peqer »^(٤٩) لقد أفسحت طرق الإله الى مقبرته في بقر . وناصرت ون نفر (اوزيريس) في يوم الوقعة العظيم وهزمت كل اعدائه في سهول نديت nedit وجعلته يمضي إلى قارب وريت الذي قل نضارته . لقد أسعت الصحاري الشرقية وبعثت البهجة في الصحاري الغربية حين شهدت روعة قارب نشمت يرسو في أيدوس ، حاملا اوزيريس سيد الغربيين ، ورب أيدوس الى قصره ، لقد صحبت الإله الى بيته . وحين تم تطهره واتسع مكانه ، ارخيت العقدة داخل ال ثم جاء ليستريح بين أتباعه وفي بلاطه .

وهذا النص يؤكد الجانب الدرامي في الشعائر المصرية القديمة ، كما أنه يشير الى الجدية التي كانت تؤخذ بها اقامة مسرحية « بعث اوزيريس هذه في أيدوس » ، حتى انه كان يكلف خلصاء الملك القيام بالأدوار الرئيسية فيها . وتدل التفاصيل الموجودة في النص الى اتباع القائمين بالمسرحية الدقة في المحافظة على تتابع الأحداث فيها . كما ان المسرحية لم تكن قاصرة على الكهنة الموجودين داخل المعبد وإنما كان المسرح الذي تقام عليه يتسع لمدينة أيدوس كلها ، وكانت حوادث المسرحية - التي رمز الى أجزاء من اسطورة المعركة بين ست واوزيريس - قد وزعت بين شرق المدينة حيث البحيرة المقدسة - التي يفترض أن المعركة الأسطورية بين الإلهين قد قامت فيها - وبين القارب المقدس نشمت قارب اوزيريس في عرض النهر ، وبين غرب المدينة حيث ضريح اوزيريس الذي ينقل اليه تمثال الإله على قارب وريت . ووفدت الناس من كل أنحاء البلاد للاشتراك في هذا المعرض .

ومسرحية اوزيريس هذه ليست مسرحية آلام بل هي تشير الى انتصار اوزيريس وتشير الى البهجة التي تعم البلاد حين يعود سالما الى قصره . كذلك بالرغم من انها مسرحية طقسية الا انها درامية ، فقد أخذ الجمهور فيها نصيبه . ويقول رودلف انتس^(٥٠) : نعرف عن شعيرة جنزية من حوالي عام ١٥٠٠ ق.م كانت تمثل تشخيص المتوفي بما نسميه « البذرة اوزيريس » وتعني الأرض المخضلة والبذرة المصبوبة في شكل من صلصال . وكان ثناء البذرة يدل على المولد الاوزيرى الثاني . وقد عهد هذا المنسك في جنازات الملوك العامة جميعا ، وكان يقع في آخر أشهر موسم الفيضان حين تبدأ المياه في الانحسار ، وكان هذا هو نفس الشهر الذي كان يحتفل فيه بعد ذلك بألف وخمسمائة عام بعد قيام اوزيريس في اقاليم مصر الاثنتين والاربعين اجمعين . وتتركز هذه الشعائر حول العثور على اوزيريس كما فعلت الاحتفالات الأيديية ، غير أن اوزيريس قد أصبح الآن يمثل بالبذرة اوزيريس حيث تتردد صيحة الفرح « لقد وجدناه وانا لمسرورون عالية في أنحاء البلاد حين تختلط مياه النيل بالأرض والبذرة في شكل الصلصال فان « وجد » اوزيريس

(٤٩) هي منطقة في العراة المدفونة أقيم فيها قبر اوزيريس .

(٥٠) اساطير العالم القديم - ص ٥٨ - ٥٩ .

حملت البذرة اوزيريس في موكب الى المعبد . وهناك تودع في الغرفة العليا من حجرة المعبد تلك التي تمثل قبر اوزيريس حيث يحل محل سلفه منذ العام الماضي . وكان اللاحق يجهز للدفن ثم يعرض أمام القبر ، أما على افرع الجميزة التي اعتبرت الشجرة التي تجسدت فيها حاتحور ثم نوة بعد ذلك منذ العصور القديمة او كان يوضع في مناظر اخرى داخل بقرة من خشب تمثل البقرة الالهية القديمة التي كانت نوة ثم حاتحور بعد ذلك . وتبدو شعائر العصر المتأخر هذه وثيقة الصلة بالشعائر الجنزية للبذرة اوزيريس لا باحتفالات اوزيريس الأبدية . وكان اوزيريس بصفته اله الخضر الذي توفي ثم أجبى نما يبدو متحدا نتيجة لذلك في الشخصية الأسطورية .

ربما كانت الشعيرة التي كان المتوفي يوجد بها مع الخضر راجعة الى عصور فجر التاريخ . وحاول بعض الدارسين تفسير الودائع التي وجدت في قبور الأفراد من أكوام الحبوب في عصر الاسرات الباكرا بأنها طليعة البذرة اوزيريس ، فهل تأثرت الشعائر الأوزيرية في أبيدوس بالمتناسك الزراعية كما كانت مناسك البذرة اوزيريس مثل هذا السؤال يثير مشكلة توحيد الملك المتوفي وأوزيريس .

لقد أدى الطابع العدائي لست الذي حكم الصحراء خارج مصر وأوجه شبهه باله العاصفة الآسيوي الى اضافة شخصية ابوفيس عليه - رغم انه - وفق نصوص التوابيت - هو الذي قاتل أبوفيس ، وعبد الهكسوس الذين غزوا مصر حوالي عام ١٧٢٠ ق.م أكثر من أي اله مصري آخر . وقد اعقب ذلك في نظرة الى الماضي أن أضيفت شخصية ست على الهكسوس كما أضيفت على الأشوريين المخربين والفرس الذين جعلوا مصر ولاية فارسية ، وتوجد اسطورة مسجلة على معبد حورس البطلمي بأدفو تسم حورس بأنه الملك الظافر الذي تغلب من أجل أبيه رع على ست واتباعه في مصر وأجلاهم الى آسيا . وقد تأثرت هذه الرواية من الاسطورة من غير شك بذكريات الغزو الأجنبي في مصر ، وكان طابع حورس محاربا قد تطور أساسا في شخص « حارويريس » أي « حورس العظيم » الذي اعتبر ابن رع . وذلك على نقىض حارسيسي أي « حورس بن ايزيس » و « حاربوكراتيس » أي « حورس الطفل » على أن الفارق بين حورس بن رع ، وحورس بن ايزيس إنما يذكر بأن الملك حورس في العصور القديمة ، قد كان يظن ابنا من صلب اتم ، كما سبق الإشارة الى ذلك وأنه في الوقت نفسه ابن اوزيريس .

أسطورة المنافسة على الحكم بين حورس وست^(٥١)

مصر السفلى ومصر العليا أرضان مختلفتان ، لكن متحدان بالاتصال ومشاركين في الارتباط بالنيل ومعزولان عن الأراضي الاخرى . وكان المصريون على علم بالاختلاف بين « الأرضين » والوفاق بين المساحتين ذاتي الكفاية هو الموضوع المتواتر في الميثولوجي وفي مبدأ الحكم . والتعبير العام لهذا الموضوع هو منافسة بين الالهين حورس وست لميراث حكم اوزيريس والد حورس وأخو ست بوفاق نهائي بين الالهين المتخاصمين ليصبحا زوجين متحدين .

وتصور القصة التالية من هذه الاسطورة حكاية شعبية قوية تروى للتسلية أكثر منها للغرض التعليمي وتركيب القصة قضائي بالمحكمة العليا للآله الانبياء في محاولة لانهاء النزاع . ورئيس هذه المحكمة إله الشمس رع .

كتب مخطوط القصة في طيبة من الأسرة العشرين (القرن الثاني عشر ق.م) والنص المهيراطقي في بردية
مستترىقي Papyrus Chester Peatty, recto il-XVI8 ونشرها جاردنر مرتين كما نشرها ليفيفز في G.
Lefebvre, Romans et Contes e'gyptiens (Paris, 1949), 178-203.

واخيرا R. O. Faulkner and Others, in The Literature of Ancient Egypt. New edition, Yale, 1973.

جرت محاكمة حورس وست (امام) أعظم وأقوى الامراء غربيي الهيئة الذين وجدوا (دائما) ، حينما جلس
طفل^(٥٢) (مقدس) امام رب الجميع^(٥٣) مطالبا بوظيفة والده اوزيريس ، جميل المظاهر ابن بتاح الذي يضيء الغرب
بحياه ، بينما كان تحوت يقدم العين^(٥٤) للامير القوي الموجود في هليوبوليس^(٥٥).

(٥٢) يقول ليفير إن الاله الصغير هنا الذي ترجمه ولسن « طفل مقدس » هو حورس . وبالرغم من أن المحاكمة استمرت ثمانين عاما كما سترى فيما بعد ، فمن الملاحظ أنه لا
يقتضاهام هيئة المحكمة ، بل يظل حالسا ، انظر لكوله طفلا هزيلا . كما ذكر فولكنر في كتابه الذي ذكرته من قبل ص (١٠٩) من أن المقصود بالطفل هو حاربو كراتيس الذي غالبا
وجد مثلا مؤخرا على هيئة طفل جالسا القرفصاء واضعا أصبعه في فمه (وهو المفهوم اليوناني لحورس) .
(٥٣) كلمة All-lord ترجمتها الى العربية « رب الجميع » أو « رب كل شيء » أو « رب الكون » كما جاءت ترجمتها في كتاب فولكنر السابق ذكره « الاله العالمي »
Universal lord .

(٥٤) ذكر اتنيس في كتاب أساطير العالم القديم ص ٧٠ وما بعدها مفهوما جديدا عن العين وما ترمز اليه وجدت من الخير أن اضمها تحت بصر الغاريء الكريم ، فيقول :
خرجت فكرة العين الى الوجود باعتبارها عين حورس . وكانت تلك هيئة ثالثة بالإضافة الى عيني الصقر أو عيني الملك . وكانت العين أساسا هي ثعبان اليورايوس الذي كان
مثلهاميا الى احد التيجان أو عصابة الرأس على جبهة الملك ، ويبدو أن كلا من الرأس من اليورايوس والعين قد نشأتا من فكرة أن ثعبان جث المقدس ، وهو تجسيد للالهة ولي
نفس الوقت شكله من أشكال الثعبان البدائي ، قد كان كذلك منسوبيا الى الملك الالهي : وكان ثعبان جث هو اليورايوس على جبهة الملك في الواقع ، على حين كان في اسطورة
حورس واوزيريس العين الثالثة حورس وبسبب هذا التوحيد الأساسي بين عين حورس وبين اليورايوس فإن الأولى يمكن فيها احسن الفهم بمعارات صل اليورايوس .
وكانت اليورايوس تبقى ماعاش الملك ، كما عبرت نصوص الاهرام يحميها الملك بوسيلة سحرية فاذا مات الملك في الصل السام الا اذا وضع تحت الحراسة ، فلو ترك طليقا لكان
خفيقا مدميا ، ولو ذهب الى خارج البلاد لترك الاضطراب والفوضى وراءه في مصر وبالتالي تترك ماعة وهي للقانون والنظام والبلاد ، ولا سبيل الى استعادة ماعة حتى تعود
اليورايوس فتستقر على جبهة الملك وهو هذه المرة خليفة المتولي ، ويبدو هذا التصور الأساسي لثعبان اليورايوس كتصور عين حورس في اسطورة حورس الذي أصبح اوزيريس
عندما قتله ست . وعندئذ أخذ ست يمثل الثورة والاضطراب العين من حورس الذي أصبح في نفس الوقت اوزيريس ولم يعد القانون والنظام حتى استأنفها حورس الجديد في
الأرض ابن اوزيريس ويلعب تحوت دور حارس عين حورس في الثاء المعارك بين حورس وست ، ولستطيع الآن أن أدرك أن كلا من وجود ست عدوا لحورس اوزيريس
واطلاق العين من حماية الملك السحرية إنما كانتا حقيقتين اسطورتين لم تظهر معاً لما لا في الفترة التي كانت هذه التصورات الخلق زمانيا متداخلة بالضرورة . ولستطيع فنيلا عن
ذلك أن أدرك أن ست إنما يبدو مغلوبا طيا ، وما أن تصبب الملك الجديد حتى انتهى ست عن أن يكون عدو حورس . ثم استعادة حورس ، وقد أصبح الملك بحق العين وصار
حارسا حيث أقامت على جبهته حتى صار هو نفسه اوزيريس ، ثم أطلقت العين عندئذ فكسبتها ست ، ثم عادت لتستقر تارة أخرى على جبهة الملك الأرضي ومع ذلك فلم يسترد
حورس العين نفسه فقط لما أن احرقها أي عندما عين الملك الجديد قبل دفن ابيه - حتى اخذها لايه اوزيريس الذي سرقت منه عندما كان حورس وباعطاء العين رمز الماكبة
لاوزيريس فقد أوحى حورس بأعادة تنصيب ابيه ملكا وإن لم يكن هذه المرة ملكا في الأرض : إذ أصبح بدلا من ذلك واحدا مع اسلافه ومن عسى أن يكونوا ملوكا في الأرض في
المستقبل حيث تحول الى الهيئة الابدية لحورس ملك السموات متجسدا في جرم سماوي هو الشمس أو متجسدا أساسا وفق نصوص الاهرام في نجم الصباح ، وهنا كذلك مثل
عيز على تعقد الأساطير المصرية . فقد أصبح الملك المتولي المتحول حورس السماوي ونجم الصباح ، فكان نجم الصباح لذلك ، اهو الجسم الالهي ولعبان جث للملك
المتحول ، ولما كان ثعبان جث الذي كان يمثل كيانا وحيدا رغم أنه كان يمثل الشكل الالهي لكل اله متحدا مع عين حورس ، فلقد كان شكل عين حورس المتجولة تمثل نجم
الصباح . وبذلك فلقد كان كل من حورس وعين حورس في مظهرها الازلي نجم الصباح .

وكشأن حورس كان نظيره الاسطوري اتوم عينه الملكية ، ولما أصبح رع ملكا للسموات ظهرت يورايوس وعين رع الى الوجود ، ولم توجد عين رع كجرم سماوي
الا في جل قليلة في نصوص الاهرام وقد كنا اعتدنا ادراكها ، كما لو كانت عين رع موحدة مع الشمس ، ولكن تفسيرنا دقيقا لها اظهرنا بغير شك أن عين رع كانت نجم الصباح ،
ولذلك فقد كان نجم الصباح في نصوص الاهرام في نفس الوقت اوزيريس بعد تحوله وحورس السماوي والمظهر الازلي لعين حورس وعين رع . ولي خارج نصوص الاهرام
التي تركزت على تحول الملك المتولي لم يلعب نجم الصباح دورا ما في الأساطير . ولذلك يبدو راعنا جدا أن ظهرت الفكرة بأن من عين حورس وعين رع كجرم سماوي قد انسحا
مكانا لفكرة أخرى عرفت في النصوص المتأخرة وهي أن الجرمين السماويين الرئيسيين الشمس والقمر إنما كانتا هيئت لرع او لحورس ثم كان القمر يسمى أحيانا عين حورس ،
فكما أن عين حورس سرقت ثم استردت ، كذلك القمر يختفي ثم يعود ليظهر كل شهر . هل أن عين رع فيها يبدو لم تكن الشمس أبدا . بل أصبحت الشخص الاسطوري الذي
أخذ ماعة بنت رع التي يمث كمين اتوم رسولا من قبل ابيها كليا ثار عصيانا واضطراب ولم يكن ليستقر السلام حتى تعود لموطنها اي الى مصر الملك السماوي .
(٥٥) كل مرة عندما يقدم اله القمر تحوت الى اله الشمس رع العين المقدسة التي كانت تمثل كلا من عين السهاء ورمز العدالة ، يدرج حورس الشاب في طلبه حكم والده .

ثم تكلم شوبن رع أمام (أتوم الأمير) القوي الذي يوجد في هليوبوليس « الحق هو الرب القوي »^(٥٦) اعطى الوظيفة الى « حورس » ! ثم قال تحوت للانياد « انه حق مليون مرة » ! ثم صاحت ايزيس صبيحة قوية وفرحت فوحا شديدا ووقفت أمام رب الجميع وقالت « ياربح الشمال » ، اذهبي الى الغرب وأذيعي الأنباء الى الملك أون نعر ، له الحياة والفلاح والصحة^(٥٧) عندئذ قال شوبن رع « إن وجود العين هو إله العدل من قبل الانبياء »^(٥٨).

ماذا قال رب الجميع « هنا - ماذا يعني اتخاذكم قرارا منفردا » ثم . . قال^(٥٩) أخذ خرطوش حورس والتاج الابيض سيوضع على رأسه^(٦٠) ، ثم صمت رب الجميع مدة طويلة لأنه كان ساخطا على الانبياء .

ثم قال ست بن نوة « اخرجوه معي الى الخارج حتى استطيع ان اريكم أن يدي تتغلب على يده في حضرة الانبياء . مادام لا أحد يعرف وسيلة اخرى ، لتجريده ا » ، ثم قال تحوت له « اليس من الصواب ان نعرف من المخطيء ؟ الآن هل تعطي وظيفة اوزيريس الى ست ومازال ابنه حورس يقف هنا في المحكمة^(٦١) عندئذ غضب رع حور اخن غصبا شديدا فقد كانت رغبة رع اعطاء الوظيفة لست عظيم القوة ابن نوه^(٦٢) وصاح اوزيريس صبيحة عالية أمام الانبياء قائلا « ماذا نفعل ! »

في التباسهم ، التجأ الآلهة الى إله التناسل ، الذي يستطيع طبيب توليد - أن ينصحهم في شرعية المتنازعين . تجنب هذا الاله مسئولية القرار واقترح ان يمكنهم من سؤال الآلهة القديمة نيث عجوز شمطاء لعل حكمها تكون حاسمة .

عندئذ قال الانبياء لتحوت في حضرة رب الجميع : « ارجو كتابة خطاب إلى نيث العظيمة والدة الاله باسم رب الجميع ، الثور المقيم في هليوبوليس ، عندئذ قال تحوت : سوف أعملها ، نعم ، سوف ، سوف ا ، عندئذ جلس لكتابة خطاب ، وقال :

« ملك مصر العليا والسفلى : رع - أتوم ، ومحبوب ، تحوت ، ورب الأرضيين الهليوبولي^(٦٣) . . . بهذا الخصوص : يمضي خادمك الليل في الاهتمام باوزيريس ومستشيرا الأرضيين كل يوم ، على حين ان سوبك مستقرا الى الأبد^(٦٤) . ماذا نصنع بهذين الرجلين اللذين قدما الى المحكمة منذ ثمانين عاما حتى الآن ، لكن لم استطع أحد أن يقضي بين الاثنين ؟ أرجو أن تكتب لنا ما يجب أن نفعله ا .

(٥٦) بقدر لفيفر في ترجمة هذه العبارة ما يلي : ان العدل فوق القوة ويقول ان الترجمة الحرفية هي « العدل سيد القوة » اما فولكنر فيترجمها « العدل مالك القوة » .

(٥٧) اون نفر لقب له اوزيريس يعني « الذي يعتبر باستمرار خيرا » انظر ما كتبه

J. GWYN GRIFFITHS, The Origins of Osiris, Berlin, Verlag Bruno Hessling 1962, p. 51.

(٥٨) يقول فولكنر في ترجمة هذه العبارة ص ١١٠ « ان الذي يقدم العين التي لم تمس غلص للانياد » .

(٥٩) يقول فولكنر في ترجمة هذه العبارة انه في الامكان تقدير المتحدث هو « الاله اوزيريس » مع شيء من التحفظ .

(٦٠) يعتبر عضو الانبياء هذا الذي لقد اسمه في الفراغ (والذي قدره فولكنر اولوديس) انتخاب حورس للحكم حقيقة كاملة : كتب اسم حورس داخل خرطوش ملكي وتاج مصر العليا - اقليم ست - فوق رأسه لم يوافق رع لأنه يعطف على ست (قارن ذلك بما سوف نعرض له في الملاحظة) .

(٦١) ترجم فولكنر هذه العبارة « حيا » اما ولسن فيقول ان المعامي تحوت اخذ الموقف الشرعي فأشار الى ان ساحة العدل مسئولة عن التشريع لبيان العدل والظلم في قضية عندما يتقدم مدع باستئناف رسمي .

(٦٢) يحتمل أن تحيز رع لست كان نتيجة لنشاط ست في « رد الوحش » الذي توعد بتدمير قارب رع ليلا كما جاء ذلك في

(٦٣) استعار رع هنا مجموعة من الألقاب الرسمية المستخدمة من الفرعون . لم يذكر في ترجمة برتشارد بقية هذه الألقاب .

(٦٤) يقلق رع على اوزيريس ، هل ان نيث لم تكن في حاجة الى الفلق على ابنها سوبك الذي لم يمت وفارن الكاتب بينه وبين سوبك لأن هذا الأخير لا يسبب متاعب لاه

عندئذ أرسلت نيث العظيمة والام المقدسة خطابا الى الانبياء قائلة : « سلموا وظيفة أوزيريس لولده حورس ! لا ترتكبوا أفعال الشر الكبيرة التي لا محل لها ، أو سأغضب وستحطم السماء على الأرض ، وقولوا الرب للجميع الثور الذي يقيم في هليوبوليس : ضاعف ست في أملاكه ، أعطه عناة وعشتارة ابتتيك ، وضع حورس مكان والده أوزيريس^(٦٥) .

ثم وصل خطاب نيث العظيمة أم الاله الى الانبياء ، عندما كانوا جلوسا في القاعة الكبرى (المسماة) « حورس صاحب القرون المتقدمة » ، ووضع الخطاب في يد تحوت^(٦٦) ثم قرأه تحوت أمام رب الجميع والانبياء كاملا ، وقالوا بصوت واحد : « هذه الالهة على حق » .

عندئذ غضب رب الجميع على حورس وقال له « انك ضعيف في جسمك^(٦٧) ، ولهذا السبب فهذه الوظيفة كبيرة جدا عليك أيها الفتى الذي يعرف برائحة فمه الكريمة (الذي لزال) كرميا^(٦٨) عندئذ غضب أونوريس مليون مرة كما غضب الانبياء كله ، يعني الثلاثون - لهم الحياة ، والفلاح والصحة^(٦٩) ووقف الاله بابا وقال لرع حور أخوتي : « معبدك مهجورا »^(٧٠) عندئذ جرح بجواب الاهانة السريع الذي وجه اليه واستلقى وقلبه حزين جدا ، ثم خرج الانبياء وصاحوا صيحة قوية في وجه الاله بابا قائلين له : « اخرج ان هذه الجريمة التي اقترفتها كبيرة جدا » ! وذهبوا الى خيامهم . ثم أمضى الاله العظيم يوما مستلقيا على ظهره في تعريشته وقلبه حزين جدا وكان وحيدا .

الآن بعد مدة طويلة ، عندئذ جاءت حاتحور سيدة الجميزة الجنوبية ، ووقفت أمام أبيها رب - الجميع - وكشفت عن أجزائها الخاصة^(٧١) أمام وجهه . عندئذ ضحك الاله العظيم منها . ثم انتصب واقفا وجلس مع الانبياء العظيم وقال لحورس وست تكلموا فلكما الكلمة الأخيرة .

(تنتهي المناقشة بسرعة الى شجار ، عندما تدخلت ايزيس والدة حورس بالنيابة عن ابنها ، فتميز ست غيظا وتوعد بقتل واحد من الالهة كل يوم ورفضن الاشتراك في المحاكمة عندما تكون ايزيس متواجدة وعلى هذا يتعد الالهة بأنفسهم في جزيرة مركزية ويوصون المعبداوي بعدم نقل أي امرأة تشبه ايزيس) .

(تتنكر ايزيس نفسها وترشو المعبداوي ليأخذها الى « جزيرة مركزية ») (وفي زي عذراء ، أغرت ايزيس ست بعيدا عن الانبياء وبوساطة تلاعب الكلمات تخدعه بالمصادقة على دعوى حورس) .

(٦٥) بالمقابلة مع رع - تبدأ الالهة - ذات الطبع الحاد خطابها دون عنوان رسمي ليس لديها شك في ان حورس يجب ان يسلم حكم والده ، لكنها تعرف ان ست يستحق بعض التعويضات وعلى هذا اوصت بالزواج واعطائه ابنتي رع : عناة وعشتارة الميتين ساميتين . تصرف ست كاله مصري للاطوار الاجنبية . وهكذا حقق الاقتراح الغرض المقصود .

(٦٦) ترجم ليفير الكلمة « يدي تحوت » لأن كلمة جرت dirty لها معنى الخلق جري .

(٦٧) قال ليفير ان يلو تارخ فكر ان الطفل حورس ولد قبل اوانه وكان ضعيفا وكانت اطرافه السفلى هزيلة ولذا نجده دائما حالسا .

(٦٨) انظر

N.SHIAH, in JEA, xxiv (1938), 127.

وقد استشهد بسخرية صينية مهيبة وجهت الى فتية من أثر الرابطة الكريمة التي لا تزال في أفواههم من لبن الأم غير الجاف . وفي الواقع هو مثل صبي معروف يقال للصغير غير القادر على العمل « ابنه شاب مازالت راحته اللبن الكريمة في فمه » .

(٦٩) الثلاثون ، كانوا يمثلون المجالس القضائية في مصر . لا تستلزم الكلمة عددا معيناً أكثر بالمرّة مما يعمل الانبياء .

(٧٠) هذه لونا من التهكم وبابا هذا معبود صغير الشأن وقد خصص بحيوان وقرر زينا انه فرد من النوع المسن Babul بوصف على انه « احمر اللون ملون الأرداف » كما قيل انه احد المخلوقات التي كانت تحيط باله الموت اوزيريس ، وقيل انه كان يلثم قلوب المذنبين .

(٧١) في النص الهيراطيكي كلمة مكشوفة تنبر عن عضو المرأة نفسه . وتراود « حاتحور » الهة الحب الاله الرفيع لتخرجه من حزنه وترده الى المحكمة . وقد اضحكت هذه الحركة . وسوف نرى بعد ذلك ان رع حور اخوتي الظهور ولما حته حور اوزيريس ، عندما ذكر ذلك الأخير في خطابه انه خلق الشمير والخطبة اللتين لا غناء عنها للحياة اجابه رع حور اخوتي ولم تكن وجدت ابدا ولو لم تولد ابدا - لوحد مع ذلك الشمير والخطبة . . .

(وبرغم معارضة ست ، بحكم الانبياء « حورس بالوظيفة » . ينجح ست في إرجاء الحكم بالاعتراض على حورس بوسيلة بدائية تصطنع لمعرفة ما اذا كان المتهم بريئا أو مجرما . فيصبحا فرسي نهر ويحاولا البقاء تحت الماء لمدة ثلاثة شهور كاملة على شريطة أن تعطي الوظيفة لمن يبقى منها مدة أطول تحت الماء . ومع ذلك تعقد ايزيس النزاع وذلك بمحاولة ضرب ست بحربة . فيستغيث بمشاعر اخوتها فتسحب الحربة من جلده) .

(يغضب حورس من تغير قلب أمه ويقطع رأسها . يسمح الانبياء لست بمعاينة حورس بإزالة عيونه ودفعها « لاضاءة الارض » تصلح حانخور بصر حورس بنقط من لبن غزالة . ييب رع بالمتخاصمين إيقاف النزاع) . ثم يعود ست فيحاول التغلب على حورس بمهاجمته جنسيا (اذ أن ذلك خليف أن يجعل حورس محتقرا لدى الآلهة جميعا . على أن حورس بسرعة خاطره يبطل ذلك الهجوم دون علم ست) على حين ترد ايزيس بعقوبة نية ست عليه : وعلى مشهد من الآلهة أجمعين اذا بقرص من ذهب ليس من شك أنه من صلب حورس ينبعث من رأس ست ، فيقترح ست عند ذلك اختبارا آخر .

عندئذ أقسم ست قسما بالاله قائلا : « لا يجب أن تعطي الوظيفة له حتى يطرد (من المحكمة) معي وسنبني لأنفسنا بعض السفن الحجرية وسيتحدى (أحدنا الآخر) في السباق . عندئذ من يضرب غريمه تصبح له وظيفة الحاكم له الحياة والفلاح والصحة » .

عندئذ بنى حورس لنفسه سفينة من أرز وجصصها بجص ودفع بها الى الماء في وقت المساء دون أن يراها اي انسان في البلاد جميعها . وعندما رأى ست سفينة حورس ظنها من حجارة / ذهب وتحت قمة جبل بنى لنفسه سفينة من حجر طولها مائة وثمانية وثلاثون ذراعا .

عندئذ نزلوا في سفنهم في حضرة الانبياء . فغرقت سفينة ست في الماء . واستحال ست نفسه الى فرس نهر ليمتكن من العمل على اغراق سفينة حورس . ثم أخذ حورس حربته وقذف بها نحو جلالة ست (٧٢) ثم قال الانبياء له « لا تصوبها نحوه » .

عندئذ أخذ اسلحة الماء (القلاع) وركبها في سفينته وأبحرت شمالا نحو سايس ليتحدث الى نيت العظيمة والدة الاله « لا بأس من أن يصدر حكم بيني وبين ست طالما اننا مثلنا أمام المحكمة منذ ثمانين سنة حتى الآن لكن لم يستطع أحد أن يفصل بيننا ا لم يحكم ضدي ولكن يحكم لي ضده كل يوم الف مرة حتى الآن ا . لكنه لم يكتف بأبي شيء يقوله الانبياء . ناقشته في القاعة الفسيحة (المسماة) « طريق الحقائق » وحكم لصالحه ضده . ناقشته في القاعة الفسيحة (المسماة) « حقل الغاب » وحكم لصالحه ضده .

ناقشته في القاعة الفسيحة (المسماة) « بحيرة الحقل » وحكم لصالحه ضده .

وقال الانبياء له « لشو » بن رع : « حورس بن ايزيس على حق في كل ما يقوله » (٧٣) .

هكذا قال تحوت لرب الجميع « أرسل خطابا الى اوزيريس لعلم يحكم بين الشابين » ثم قال شوبن رع : « ما قاله تحوت للانبياء حق مليون مرة ! » ثم قال رب الجميع لتحوت : « اجلس واكتب خطابا الى اوزيريس لتستطيع سماع ماعنده من قول » ثم جلس تحوت ليرسم خطابا لأوزيريس قائلا :

(٧٢) في رواية اخرى من المناقشة بين حورس وست ، اصطاد حورس فرس نهر لأنه حيوان ست .

(٧٣) لم يتضح لماذا كانت اجابة نيت غير مفصلة . من الجائز ان حورس توعد فقط برفع الأمر اليها . على أية حال ، أعطيت الاجابة الى شو كمحدث باسم الانبياء .

« الثور^(٧٤) ، الأسد الذي يصيد لنفسه ، الالهتان : حامي الآلهة ومخضع الأرضين ، حورس الذهبي مكتشف الجنس البشري في الزمن الأولي ، ملك مصر العليا والسفلى : الثور الذي يقيم في هليوبوليس له الحياة والفلاح والصحة ، ابن بتاح : المنعم على الشاطئين ، الذي يبدو أبا لانياده ، بينما يتغذى بالذهب وكل (نوع) من قاشاني ثمين له الحياة والفلاح والصحة^(٧٥) ! أرجو أن تكتب لنا ما يجب أن نعمله في أمر ورس وست حتى لا نعمل شيئا مجهولا » .

الآن بعد (أيام عديدة) اثر ذلك . عندئذ وصل الخطاب الى الملك . ابن رع : العظيم الفيضان رب الزاد^(٧٦) . فصاح صيحة عالية عندما قرىء عليه الخطاب . عندئذ أجاب عليه بسرعة عظيمة جدا الى المكان الذي يوجد فيه رب الجميع من الناسوع ، قائلا :

« لماذا يندع ابني حورس ، طالما انني أنا الذي خلقتكم اقوياء ؟ الآن انني أنا الذي خلقت الشعير والقمح لأحفظ الآلهة أحياء وكذلك الماشية بعد الآلهة ، ولم (يستطع) أبدا أن يجد ولا (أي) اله أو الهة في نفسه (القدرة على فعله) » .

ثم وصل خطاب أوزيريس الى المكان الذي كان فيه رع حور أختي جالسا مع الانبياء في كسوس في أشد الأوقات اضاءة^(٧٧) ثم قرىء أمامه والانبياء . وقال رع حور أختي : « أرجو أن تحيى لي على الخطاب بسرعة لـ أوزيريس ، وقل له بشأن الخطاب : لنفرض أنك لم تأت الى الوجود أبدا ، لنفرض أنك لم تولد أبدا - أبقى الشعير والقمح »^(٧٨) .

ثم وصل خطاب رب الجميع الى أوزيريس وقرىء أمامه ، ثم أرسل أيضا الى رع حور أختي قائلا : « جدًا ، وجدًا كل شيء رقيق ذلك الذي تصنع ، مكتشف الانبياء كمأثرة (أنجزت) بينما سمح للعدالة بالهبوط في العالم السفلي^(٧٩) . الآن ، أنظر في القضية أيضا بنفسك أما عن الأرض التي أنا موجود فيها ، فهي مملوءة برسل ذوي وجوه وحشية ، لا تخافوا لها أو الهة ! أستطيع طردهم وسيردون قلب كل من يقترب سيئة ، وعندئذ سيظلمون هنا معي^(٨٠) ، لماذا ، ما الذي يعنيه وجودي هنا باقيا في الغرب ، بينما كل واحد منكم في الخارج ؟ من ذا الذي بينهم^(٨١) أشد قوة مني ؟ لكن انظر اكتشفوا الكذب عملا جيدا . والآن ، عندما خلق بتاح العظيم جنوب حائطه ، سيد حياة الأرضين^(٨٢) صنع السماء ، ألم يقل للنجوم الموجودة فيها : سوف تذهبن كل ليلة (الى) الغرب في المكان حيث الملك اوزيريس ؟ وبعد الآلهة والناس والأهل سوف تذهبن لتستريح في المكان الذي انت فيه ، هكذا قال لي^(٨٣) .

(٧٤) الثور يحمل عمل حورس في هذا البروتوكول العجيب . وابن بتاح يدلا من ابن رع .

(٧٥) كما في خطاب نيث في الحادثة المذكورة انفا (صفحة ٢٥ من هذا المقال) كان يحمل الخطاب فقط القاب المعنون اليهم وكررت الالقاب الخمسة لفرعون .

(٧٦) اسم ملكي (اوزيريس كاله الحبوب)

(٧٧) كسوس xois في الدلتا (سخا حاليا) وكانت مركزا دينيا لرع the bright timo الوقت المضيء يحتفل أن يكون الظهر .

(٧٨) يترك رع المسألة الحقيقية ويناقش مطالبة اوزيريس بعمل الحبوب التي تحفظ الآلهة احياء .

(٧٩) في النظرة التهكمية لـ اوزيريس وانشغال رع باقامة دارقته الخاصة بالآلهة ساقته الى اعمال العدالة .

(٨٠) هنا ، وفي المادة لأول مرة ، اعتبر المصري العالم السفلي مثل الجحيم للاشرار واستطاع اوزيريس ان ييمت منها ملائكة (رسلا) لطلب الاشرار

(٨١) هكذا كتبت them ولكن نقرأ you وعلى هذا فالترجمة الصحيحة ومن بينكم اشد قوة مني ، لكن انظر اكتشمت الكذب عملا جيدا .

(٨٢) هذا اسم من اسماء مدينة من نفر (منف) .

(٨٣) يرهان اوزيريس الخاص بالسلطة العليا في آله اله المون وان النجوم والآلهة والناس في النهاية حادوا ليكونوا تحت حكمه .

الآن بعد (أيام عديدة) في أثر ذلك وصل خطاب اوزيريس الى المكان الذي كان فيه رب الجميع نفع الانبياء . ثم تسلم تحوت الخطاب وتلاه أمام رع - حوراختي والانبياء . ثم قالوا : « حقا إنه على حق في كل ما يقول هو الملك : العظيم الفيضان رب الزاد . له الحياة والفلاح والصحة » .

وعلى ذلك قال ست : « فلنتقل الى الجزيرة المركزية حتى أتمكن من مناقشته » . ثم ذهب الى الجزيرة المركزية وأعطى الحق لحورس دونه . ثم أرسل أتوم ورب الأرضين الهليوبولي ايزيس قائلا : أحضري ست مربوطا في غل ، فأحضرت ايزيس ست مربوطا في غل وصار اسيرا . ثم قال له أتوم : لماذا لم تسمح للقاضي أن يقضي بينكما بدلا من اغتصاب وظيفة حورس لنفسك . ثم قال له ست « لا ياسيدي الطيب ، فليدع حورس بن ايزيس ليعطي وظيفة والده اوزيريس » .

ثم أحضر حورس بن ايزيس ووضع التاج الأبيض على رأسه وأجلس في مكان والده اوزيريس وقيل له أنت ملك مصر الطيب ، انت الرب الطيب - له الحياة والفلاح والصحة - على كل أرض حتى نهاية الزمان والى الابد ، ثم صاحت ايزيس بقوة أمام ولدها قائلة : « انت الملك الكامل ! إن قلبي ليسعد لانك ستضيء الأرض بلونك (أي بضيائك) .

ثم قال بتاح العظيم جنوب حائطه وسيد حياة الأرضيين . ماذا يفعل بست ؟ انظر فقد وضع حورس الآن في مكان والده اوزيريس ، ثم أجاب رع حوراختي : « اعطوني ست بن نوة ليتمكن من الإقامة معي وليصبح ولدي . وسيتكلم بصوت عال في السماء وسوف يخافه الناس »^(٨٤).

ثم جاءوا يقولون لرع حوراختي « ارتفع حورس بن ايزيس الى مرتبة الملك - له الحياة والفلاح والصحة ففرح رع فرحا شديدا وقال للانبياء : يجب أن تفرحوا ، اركعوا الى الأرض ، اركعوا الى الأرض من أجل حورس بن ايزيس ، ثم قالت ايزيس « ارتفع حورس الى مرتبة الملك - له الحياة والفلاح والصحة ان الانبياء في عيد والسماء في فرح ، ولقد وضعوا أكاليل من زهور عندما رأوا حورس بن ايزيس معتليا الى مرتبة الحاكم العظيم - له الحياة والفلاح والصحة - لمصر قلوب الانبياء راضية ، الأرض كلها في فرح عندما رأوا حورس بن ايزيس وقد أسندت اليه وظيفة والده اوزيريس مسيد بوذيرس .

تم هذا بخاتمة سعيدة في طيبة مقر الصدق .

قصة الأخوين

تجبرنا هذه القصة الشعبية كيف افترى على شاب صاحب ضمير حي بطلب الزنا من زوج أخيه بعد أن رفض حقا عرضها . وهذا القسم من القصة فيه وجه شبه عام مع قصة يوسف وزوج بوتيفار . والشخصيتان الرئيسيتان لآخوين سميا انوبيس وباتا . وهما من أسماء الآلهة المصرية . وفي الامكان ، الى حد بعيد تأريخ المخطوط بحوالي عام ١٢٢٥ ق.م أي في الأسرة التاسعة عشرة .

وفي ترجمة من العهد البطلمي أصبح باتا ست^(٨٥).

(٨٤) يشار ايضا الى الاتصال الخاص برع وست (انظر الملاحظة رقم ٦٥ التي ذكرت من قبل) وقد عين ست الها للرعد في السماوات مع اله الشمس .

J. VANDIER, La Papyrus Jumilhac (Paris 1961) pp. 97-111.

(٨٥)

الجزء الأول

والآن يقولون إنه ذات (مرة) كان يوجد اخوان من أم واحدة وأب واحد . انوبيس هو الأرشد وياتا هو الأصغر . والآن ، كان لأنوبيس منزل وزوجة وعاش اخوه الأصغر معه بمثابة القاصر كان هو الذي يقوم بعمل الثياب لأخيه ويقوم برعي ماشيته في الحقول . وكان هو الذي يقوم له بالحرث والحصاد . وكان هو الذي يقوم بكل أنواع العمل له في الحقول حقا ، كان اخوه الأصغر رجلا طيبا (ناضجا) لا يوجد مثيل له في جميع أنحاء الأرض . لذلك كانت فيه قوة الاله .

الآن بعد أيام كثيرة بعد هذا ، كان الاخ الأصغر يقوم برعي ماشيته كعادته كل يوم ويعود في المساء الى منزله عملا بكل أنواع نباتات الحقل وباللبن وبالحشب ، وبكل شيء طيب في الحقول ويضع كل هذا أمام أخيه الأكبر الذي كان يجلس مع زوجته . ثم أنه كان يأكل ويشرب ثم يخرج لينام في حظيرته بين ماشيته .

وما أن تبزغ شمس يوم جديد حتى كان يقوم باعداد وطهي الطعام ثم يقدمه لأخيه الأكبر الذي كان يعطيه خبزا يأكله خلال وجوده في الحقل . وكان يسرق ماشيته ليدعها تأكل في الحقول . وكانت الماشية تقول له وهو يسير وراءها « العشب الخاص بكذا وكذا في ذاك المكان الطيب » وكان عليه أن يفهم ما تريد أن تقوله وكان عليه أن يأخذها الى المكان الوفير العشب الذي تتمناه . وكانت الماشية التي في رعايته تزداد جمالا وتعددت مواليدها الى حد كبير .

والآن في موسم الحرث ، قال الاخ الأكبر له « جهز لنا زوجا من الثيران للحرث . (لأن الحقول ظهرت بعد انحسار مياه الفيضان) وتصلح للحرث . كذلك تعالى الى الحقول ومعك البذور ، لأننا سنشغل بالحرث في الصباح » هكذا تحدث اليه . وقام الاخ الأصغر بكل ما أمر به وما إن بزغ شمس يوم جديد ، ذهب الى الحقول ومعها بدورها وشرعا في الحرث بهمة ونشاط وقد اغتبط قلباهما .

ودام الحال على ذلك وقتا طويلا . ثم تصادف ان كان الاخوان في الحقول ولاحظا نقصا في الحبوب ومن ثم ارسل الاخ الأكبر اخاه الأصغر قائلا : اذهب واحضر لنا حبوبا من القرية فوجد اخوه الأصغر زوج أخيه الأكبر جالسة تمشط شعرها . فقال لها « انفضي واعطني بعض الحبوب لأن اخي ينتظري » فاجابته قائلة : « اذهب وافتح الصومعة وخذ ماتريد ، لا تفسد علي تمشط شعري ، ثم ذهب الشاب الى حظيرته وأخذ وعاء كبيرا لأنه رغب في حمل كمية كبيرة من الحبوب . وعلى هذا حمل بنفسه الشعير والقمح ثم خرج » .

فقالت له الزوجة « ما وزن ذلك الذي تحمله على كتفك ؟ فرد قائلا ثلاثة أكياس من القمح وكيسان من الشعير ، أي خمسة في مجموعها ، هاك ما أحمله على كتفي » هكذا أجابها (لكنها) توجهت اليه بالقول مرة أخرى « إنك تتمتع بقوة عظيمة واني أرى كل يوم ما يدل على قوتك ؟ وأرادت المرأة ان تعرف قوته كرجل .

فنهضت وامسكت به وقالت له « تعال ، نقض ساعة سويا نضطجع معا . وسوف تنعم كثيرا لأنني سوف أحبك لك ثيابا رقيقة ، وما أن سمع الشاب ما تفوهت به من قول فاحش حتى غدا هائجا كالفهد ، فتملكها الرعب الشديد ، وعندئذ قال لها : « ما هذا ، انا اعتبرك أُمي وزوجك والذي ، ولأنه أكبر مني فهو الذي تولى تربيته ما هذه الجريمة الكبرى التي تتلفظين بها ؟ تتلفظين بها لي مرة أخرى سوف لا أروها الى أي شخص وسوف لا أدعها تخرج من فمي الى أي رجل ورفع حمله وذهب الى الحقول ثم وصل الى أخيه الأكبر وشغلا في عملهما بهمة ونشاط » .

ولما حل المساء عاد الأخ الأكبر الى منزله بينما ظل الأخ الأصغر يرمى ماشيته وقد حمل كل منتجات الحقول وساق ماشيته أمامه لتنام في حظيرتها التي كانت في القرية .

لكن زوج أخيه الأكبر كانت خائفة بسبب ما تفوهت به من عبارات . ثم أخذت دهنًا وشحمًا^(٨٦) وتظاهرت بأنها ضربت حتى يتسنى لها أن تقول لزوجها « إن أخاك الأصغر هو الذي اعتدى علي بالضرب » فلما عاد زوجها في المساء كعادته كل يوم ، وما كاد يصل الى منزله حتى وجد زوجته مستلقية ، مريضة جدا ولم تصب الماء على يديه طبقا لعادته ، ولم تضيء أمامه المصباح وصار منزله مظلمًا ، بينما ظلت تنقياً (هناك) وهكذا قال لها زوجها « من ذا الذي أساء اليك ؟ فاجابته لم يسيء الي أحد سوى أخيك الأصغر ، اذ أنه حينما اتى ليأخذ الحبوب لك وجدني جالسة وحدي فقال لي ، تعالى نقض ساعة ونضطجع (سويًا) وأصفف خصلات شعرك ، هكذا خاطبني لكن رفضت أن أصغي اليه وقلت له ، الست امك ؟ اليس أخوك الأكبر ؟ بمثابة أب لك ، هكذا أجبتك لكن كان خائفاً وضربني حتى لا يدعني أخبرك . واني أقسم لك اني سأنتحر اذا سمحت له بالحياة . وعليك ألا تصغي اليه عند عودته لانني اقاسي كلما جال بخاطري ذكر ذلك العمل المشين . وسوف يكون مستعداً لتنفيذه في الغد مرة أخرى .

ثم صار أخوه الأكبر كالفهد وأسرع بشحذ مديته . ووضعها في يده . ووقف الاخ الأكبر خلف باب الحظيرة ليقتل أخاه الأصغر ، عندما يعود بصحبة ماشيته في المساء .

والآن ، عندما غربت الشمس حمل الأخ الأصغر ما استطاع حمله من نباتات الحقول كعادته يوميا ثم عاد . وحدث أنه عندما دخلت أول بقرة الى الحظيرة قالت لراعيها « إن أخاك الأكبر واقف ينتظرك حاملا مديته ليقطلك ، فعليك بالابتعاد » ففهم الذي قالته البقرة الاولى . ودخلت اخرى وقالت نفس الشيء وهنا نظر من أسفل باب حظيرته فلما رأى قدمي أخيه الأكبر وهو واقف خلف الباب ومديته في يده . لهذا ، ألقي بحمله على الأرض وشرع في العدو وهرب وتبعه أخوه الأكبر حاملا مديته .

عندئذ استغاث أخوه الأصغر بالاله رع حور أختي قائلا « مولاي الرحيم ، انك أنت الذي تميز الشرير من البار » وبناء عليه سمع رع كل التماساته وأقام بينه وبين أخيه الأكبر مساحة كبيرة من الماء مليئة بالتماسيح وبالتالي ، أصبح أحدهما على ضفة والآخر على الضفة الثانية . وضرب أخوه الأكبر على يده مرتين لأنه لم يتمكن من قتله . ثم ناداه أخوه الأصغر من الضفة الاخرى قائلا « انتظر هنا حتى الفجر وعندما يبرز قرص الشمس سوف ! اتحاكم معك في حضرته وسوف يسلم الشرير الى البار ، لأنني سوف لا أعيش معك أبدا (مرة أخرى) سوف لا أكون في مكان تكون فيه - سأذهب الى وادي الارز^(٨٧) .

والآن ، عندما اضاءت الارض وهل يوم جديد واشرق رع حور أختي ، ورأى كل منهما الآخر ، توجه الشاب الى أخيه الأكبر قائلا « ما معنى مجيئك في اثري لتقتلني باطلا ، وكان من الواجب ان تسمع الى ما أقول ؟ لا ازال أخوك الأصغر ، وانت بمثابة اب لي وزوجك ام لي ؟ أليس كذلك ؟ وعندما أمرتني باحضار (بعض) الحبوب قالت لي زوجك : تعال نقض ساعة معا ونضطجع (سويًا) لكن ، انظر قلبت الاوضاع لك في شيء آخر » ثم عرفه كل ما حدث بينه وبين زوجته . ثم أقسم باسم رع حور أختي قائلا « انت تأتي لتقتلني غداً حاملا سلاحك بسبب فاجرة »

(٨٦) ظنت ان ذلك سوف يدفعها الى القية .

(٨٧) يظهر وادي الارز اما في او بجوار لبنان كما جاء في ذلك في النصوص الشهيرة لمركبة قادش التي وقعت في عهد رمسيس الثاني على الأورنتو .

واخذ سكيناً من قصب وقطع عضو تذكيره والقاه في الماء فابتلعتة سمكة الشايل^(٨٨) وخارت قواه وأصبح ضعيفاً ، حتى أن أخاه الأكبر تألم ألماً شديداً لذلك المشهد (القاسي) ووقف هناك يبكي عليه بصوت عال . ولم يستطع العبور حيث كان أخوه الأصغر بسبب وجود التماسيح .

عندئذ ناداه الأصغر قائلاً : اهكذا تترك الشر يتسرب الى نفسك بدلاً من أن تتوافر حسن النية نحوي ؟ وعلى الأقل تذكر إحدى الخدمات التي أدتها لك ؟ عليك الآن بالعودة الى دارك ورعاية الماشية لأنني أقيم بعد اليوم حيث تكون ، فاني ذاهب الى وادي الارز ، أما واجبك نحوي ، فهو أن تأتي للعناية بي اذا ما سمعت أن مكروها حدث لي ، لاني سوف انتزع قلبي واضعه فوق زهرة الارز . فاذا قطعت الزهرة ووقع قلبي على الأرض وحدث ان اتيت للبحث عنه ، كان عليك ان تقضي في البحث سبع سنوات دون ان تدع اليأس يتطرق الى فؤادك ، فاذا ما عثرت عليه ضعه في وعاء من الماء البارد حتى تعاودني الحياة ويتسنى لي ان انتقم ممن أراد بي سوءاً (يقصد زوج اخيه) وعليك ان تفهم ان حدثاً قد وقع لي اذا ما تناولت انا من الجعة طففت الجعة على جوانبه ، ولا تبقى هنا اكثر من ذلك اذا حدث هذا . وذهب باتا الى وادي الارز بينا قفل اخوه راجعا الى منزله وقد وضع يديه على رأسه ولوئه بالتراب وما كاد يصل الى منزله حتى بادر بقتل زوجه ورمى بها الى الكلاب ثم جلس يبكي رحيل أخاه الأصغر .

الجزء الثاني

وانقضت^(٨٩) على ذلك ايام ، وذهب الأخ الأصغر الى وادي الارز حيث عاش وحيداً يقضي سحابة يومه في صيد وحوش الصحراء ليعود في المساء ، لينام تحت شجرة الارز حيث كان قلبه معلقاً بأحدى زهراتها ومرت ايام اخرى شيد خلالها قصراً احتوى على كل شيء نفيس غالي - وفي ذات يوم خرج من قصره فقابل الانبياء الذي كان يقوم برحلة ويعمل بما فيه مصلحة البلاد كلها - وتناقشت آلهة الانبياء ثم قالت باتا : ما بالك يا باتا ، ياثور الانبياء ؟ هل انت هنا بمفردك بعد ان غادرت مدينتك هرباً من زوج اخيك انوبيس ؟ حسناً ، لقد قتل اخوك الأكبر زوجه ، وهكذا تكون قد انتقمتم ممن اساءوا اليك : وتأثرت الآلهة لحاله ورقت قلوبهم لحزنه . وقال رع حور أختي لخنوم : اخلق لـ باتا زوجه حتى لا يظل وحيداً - فخلق له خنوم صاحبه تؤنسه في وحشته . وكانت هذه الصاحبة ذات جسد بديع يفوق جماله وحسنه نظيره عند أي امرأة اخرى في البلاد كلها ، وكان بها بذرة من كل من الآلهة . وأتت الحوريات السبعة « حاتحور » لتراها ، فقالت في صوت واحد : ستموت تلك المرأة بحد السيف .

وأحبها باتا كثيراً وكانت تمكث في البيت بينا يقضي باتا نهاره في صيد وعول الصحراء التي يحملها اليها كل مساء . وقال لها باتا : لا تخرجي من المنزل لئلا يخطفك اله البحر ، فانك سوف تعجزين عن التخلص منه ، فما انت الا امرأة . واعلمي ان قلبي موضوع فوق زهرة الارز . وانه يتحتم علي ان اقاتل من يعثر عليه وكشف لها عن كل ما يتعلق بقلبه .

وما ان انقضت على ذلك عدة ايام حتى خرج باتا للصيد كعادته كل يوم وخرجت زوجته تتريض تحت شجرة الارز الكائنة على مقربة من دارها فلمحت إله البحر يلاحقها بامواجه فشرعت في الهرب منه ، مسرعة نحو المنزل ،

(٨٨) كانت المحاكمة بالتعليق مدة ذاتية مفروضة لتدعيم القسم مع اله الشمس . أما عن ابتلاع السمكة لمعضو التذكير ، فقد جاء في رواية بلو تارح الخاصة بأسطورة اوزيريس والتي اشار فيها الى قيام ست بتقطيع جسد اوزيريس وبعثت الاشلاء في جنبات الوادي وقيام زوجة واخته ايزيس بالبحث عنها ودفعها حيث وجدت ، ولم تستطع العثور على عضو التذكير الذي بقي في النيل فابتلعه سمك معين ، ولهذا السبب حرم هذا النوع من الاسماك .

(٨٩) ترجمة القسم التالي حتى نهاية القصة قام بها ليليلير .

ولكن اله البحر ناشد شجرة الارز قائلا : أمسك بها . فجاءت له شجرة الارز بخصلة من شعرها حملها معه الى أرض مصر ووضعها حيث كان يعمل الغسالون في بلاط فرعون وانتقلت رائحة خصلة الشعر الى ملابس فرعون ، فتشاجر القائم على حفظ ملابس الملك مع الغسالين وقال لهم : هناك رائحة دهان في ملابس فرعون - وكان حافظ الثياب يتشاجر معهم كل يوم ، وكان الغسالون في حيرة من امرهم . وذهب رئيس الغسالين الى المغسل وقد امتلأ قلبه حزنا من جراء تلك المنازعات المستمرة معه ، ثم وقف على الرمل أمام خصلة الشعر التي كانت في الماء - وأمر أحد رجاله باحضارها له ، ولما وجد عطرها طيبا نفاذا لم يسبق له أن تنسم مثله حملها الى فرعون الذي أمر باستدعاء جميع الكتاب والعلماء . وقال له هؤلاء ، بعد ان شموا خصلة الشعر : ان هذه الخصلة لابنة رع حور اختي الذي هو اصل كل إله . . . انها هدية جاءتك من بلد آخر وعليك الان ان تبعث برسلك للبحث عنها في جميع البلاد . . أما الرسول الذي سوف يذهب الى وادي الارز ، فارسل معه عددا كبيرا ليأتوها لك - وقال الملك : حسنا ، حسنا ما قلتم به :

وما ان انقضت على ذلك ايام عدة حتى عاد الرسل الذين كانوا قد ذهبوا الى البلاد الاجنبية ، ليقدّموا تقريرهم للملك - اما الذين ذهبوا الى وادي الارز فلم يعودوا ابدا ، فقد قتلهم باتا جميعا ولم يترك منهم الا واحدا ليقدّم تقريره الى فرعون - فارسل الملك عددا عظيما من الرجال مزودين بالعربات ليقودوها اليه . وكانت معهم امرأة وضعت في يديها اجمل الحلي والمجوهرات وعادت تلك المرأة واباها الى مصر . واحتفلت البلاد جميعا بمجيء زوجة باتا التي جعلها الملك محظية له .

وتحدث معها فرعون لتخبره عن أمر زوجها . فقالت لجلالته : عليك بقطع شجرة الارز فارسل فرعون جنوده بمعدات من نحاس ليقطعوا شجرة الارز . فلما وصل عندها قطعوا الزهرة التي كان يرقد فيها قلب باتا ، فسقط باتا لتوه ميتا .

وما أن اضاءت الارض وأذن ببزوغ يوم جديد حتى كانت شجرة الارز قد سقطت وكان الاخ الاكبر لباتا في داره جالسا يغتسل ، ولما قدم له الخادم إناء من الجمّة طف الاناء وقدم له اناء من النبيذ فتعكر ، وهنا بادر انوبيس بتناول عصاه وبارتداء نعله وملابسه وأسلحته ، وهم بالسير نحو وادي الارز ولما وصل الى قصر أخيه الأصغر وجده مستلقيا على سريره وقد لفظ أنفاسه الأخيرة فبكاه بكاء مرا ثم ذهب يبحث عن قلب أخيه الأصغر في وادي الارز حيث كان يرقد باتا كل مساء . وقضى اعواما ثلاثة يبحث عن قلب أخيه دون جدوى ، ولما بدأت السنة الرابعة تاق قلبه للعودة الى مصر فقال لنفسه : سأرحل غدا .

ولما اضاءت الأرض وأذن ببزوغ فجر يوم جديد ، اتجه انوبيس نحو وادي الارز حيث قضى حاجة يومه يبحث عن قلب أخيه ثم عاد وقد صمم على العودة ، ليعاود البحث وفي أثناء رجوعه عثر على حبة (من شجرة الارز) فرجع بها الى داره ، ولم تكن تلك الحبة الا قلب أخيه الأصغر ، وذهب انوبيس واحضر كوبا من الماء البارد وضع فيه الحبة ثم جلس كعادته كل يوم .

وما أن حل الليل وامتنص القلب الماء حتى دبّت الحياة في جميع اعضاء باتا ، وشرع ينظر الى أخيه الأكبر بينما قلبه في الكوب . وهنا اخذ انوبيس كوب الماء البارد حيث كان قلب أخيه الأصغر وسقاه اياه - ولما أصبح قلبه في مكانه . عاد باتا الى حالته الطبيعية فأسرّع الأخوان بتقبيل بعضهما والتحدث سويا حتى غمرتهما الغبطة والسعادة . وقال باتا لأخيه الأكبر : انظر ، سأنحول الى ثور كبير مزود بكل الألوان الجميلة ، ولكن ستكون صفاتي من تلك

التي لم يعرفها احد بعد ، وستركب فوق ظهري الى أن تشرق الشمس ، فاذا ما وصلنا الى حيث تقيم امرأتي سأنتقم وعليك بعد ذلك أن تقودني الى حيث يوجد فرعون ، لأن القصر الملكي سوف يقدم لك كل الخيرات وسيدفع لك وزني ذهباً وفضة ثمناً لقيادتك إياي الى حيث يكون فرعون ، ذلك إنني سأصبح اعجوبة كبرى ، وستسعد البلاد جميعاً لوجودي بها ، وعليك بعد ذلك أن تعود الى قريتك .

ولما اضاءت الارض واذن ببزوغ فجر يوم جديد انقلب باتا الى الشكل الذي كان قد اخبر به اخاه الأكبر وامتنى انوبيس اخاه وجلس فوق ظهره الى الفجر وعندما وصل الثور الى حيث كانت المرأة الخائنة علم الملك بوجوده وذهب ليراه ، فسر سروراً عظيماً وامر بتقديم الذبائح تكريماً له وهو يقول : انها لاعجوبة عظيمة تلك التي تحدث . وشارك الشعب الملك فرحه وعم السرور والابتهاج ، ودفع الملك ما يوازي وزن الثور ذهباً وفضة الى الأخ الأكبر وذهب هذا ليقوم في قريته بعد ان اصطحب معه حشداً من الخدم أهدهم اليه الملك الذي أحبه حباً يفوق حبه لأهل البلاد جميعاً . ولما انقضت على ذلك أيام عدة ولج على اثرها الثور الى المطبخ واقترب من المحظية قائلاً لها : ها انذا مازلت على قيد الحياة - فسألته : ومن أنت ؟ فأجابها : أنا باتا الذي يعلم علم اليقين انك اقتلعت شجرة الارز على يدي فرعون ، حتى أحرم من نعمة الحياة ، ولكن ها انذا امامك حياً في هيئة ثور - وهلع قلب المحظية خوفاً اذ سمعت ما قاله زوجها باتا ، وأسرعت بالخروج من المطبخ وقضت مع الملك يوماً ذاق فيه جميع أنواع البهجة والسرور - وقالت له بعد أن قامت بتسلية بمختلف فنون الاغراء أقسم بالآلهة ان تنفذ لي ما اطلب . فقال لها : سأنفذ كل ما ترغب المحظية ، وانا في غاية الغبطة ثم أنصت اليها فقالت له : اريد ان آكل كبدة الثور - فوجم الملك وحزن حزناً شديداً .

وما ان اضاءت الارض واذن ببزوغ فجر يوم جديد حتى أمر الملك بأن تقام وليمة فاخرة تقدم فيها الذبائح التي سوف يضحي بها مع الثور ، وأمر الملك بأن يرسل كبير القضاة في البلاط الملكي ليدبح الثور ، وقد تم ذلك . ولما حمله القوم على الأكتاف ضربه القصاب في عنقه (مرة أخرى) فسقطت نقطتان من الدم عند طرفي باب فرعون ، إحداهما على جانب الباب الرئيسي والأخرى على الجانب الآخر ، ونبئت قطرتا الدم وتحولتا الى شجرتين كبيرتين من أشجار اللبخ . وذهب الحراس يقولون للملك : لقد ترعرعت شجرتا لبخ عند الباب الرئيسي خلال الليل . فانشرح قلب الملك وشاركته البلاد كلها فرحته ، وقدمت الذبائح للآلهة شكراً .

ولما انقضت ايام عدة على تلك الحادثة ظهر جلالته في شرفة اللازورد وقد طوق عنقه أكلیل من الأزهار الجميلة ، وامتنى الملك عربة من الذهب وخرج من القصر ليرى شجرتي اللبخ ، وخرجت المحظية في حاشية خاصة بها تتبع فرعون ، وجلس الملك تحت إحدى الشجرتين ، والمحظية تحت الشجرة الأخرى ، وهنا وجه باتا كلامه الى زوجته قائلاً : إيه أيتها الخائنة : أنا باتا ، اني مازلت على قيد الحياة رغماً عنك ، وانا واثق تماماً انك اقتلعت شجرة الارز لفرعون من أجلي ، وأنتك عملت على قتلي ، عندما استحلث ثورا .

ولما انقضت أيام عدة على ذلك ، نهضت المحظية تصب الماء لجلالته ليشرب وأظهرت أمامه كل صنوف الدلال والاعزاء حتى انتشى ، فقالت له : أقسم بالآلهة ان كل ما ترغبه المحظية سوف ينفذ ليسعد قلبها فقالت له : فلتأمر جلالتك بقطع شجرتي اللبخ ليصنع منها أثاث جميل . فأمر فرعون في الحال بأن تنفذ رغبة المحظية . فذهب عماله المهرة وقطعوا شجرتي اللبخ بينما كانت الزوجة الملكية المحظية تنظر اليهم في غبطة . وبينما هي على هذه الحال ، اذ بقطعة من الخشب تتطاير وتدخل فمها ، فتبتلعها وتغدو حاملاً في الحال ، وصنع كل ما طلبت من خشب الشجرتين .

ولما انقضت أيام عدة على ذلك ، وضعت المحظية طفلاً ذكراً ، وذهب الرسل يقولون الملك ، لقد انجبت طفلاً ذكراً - ثم حمله القوم اليه ، فعين فرعون له مرضعه وحراساً ، واحتفلوا بمقدمه في طول البلاد وعرضها ، وقضى الملك يوماً سعيداً وعم الطرب والسرور جميع أهل القصر . وأحب الملك الطفل حباً جما ونصبه أميراً وريثاً في البلاد جميعاً . ولما انقضت أيام عدة على ذلك - ومضت سنوات طويلة على تعيينه وريثاً للعرش ، قضى الملك نحبه وهنا استدعى كل رؤساء العمال ببلاط فرعون ليقص عليهم كل ما مر به من منامرات . . واحضروا له زوجة وحكم بينه وبينها ، فحكم القوم بأنه كان على الحق . واستدعى أخاه الأكبر نصبه أميراً وريثاً في البلاد جميعاً ، ولما قضى على عرش مصر ثلاثين عاماً ذهب إلى الحياة (أي حياة الآخرة) وصعد أخوه على العرش وأصبح ملكاً بعده . وانتهى هذا بسلام تحت إدارة كاتب الخزائن « كاجابو » التابع لخرائن فرعون . وكذا الكاتب حوري والكاتب ميريموي - وقام بنسخ المخطوط الكاتب « انيا » حامل الكتاب - ومن يقول عن هذا الكتاب سوءاً أصبح تحوت عدواً له .

ويذكر « ليفيفر » وجود شبه كبير بين هذه القصة وقصة « فيدر » وابن زوجها هيبوليت (عند أوربيد) وقصة ملكة ترجوس (انتيا) والبطل « بيليروفون » .

لقد عالج القصص المصري موضوع الزوجة الخائنة بمهارة فاضفى عليها لهجة مسرحية ولوحات تتحرك فيها شخصيات تنبض بالحياة . وفيها مشاهد تشعر بقوة الشهوة والالم والغضب والاحتقار . كل هذا استطاع ان يعرضه القصص المصري ويقربه الى حد كبير . من واقع حياة الناس ، وكما يقول ايضاً ليفيفر كان ينبغي لهذه القصة التي تقوم على اسس نفسية لكي تكون ذات طابع مصري صرف ان يتدخل فيها عنصر الخيال ، وهذا ما حدث اذ نرى الحيوانات تتكلم والالهة تتدخل والشخصية الرئيسية تنبأ بما سوف يحدث ، بل ان للآخرين اساءة الهة ، اذ كان من المعروف عن اسمي باتا وانوب ايام الدولة الحديثة انها موضع عبادة في اقليم سينوبوليت (الاقليم السابع عشر من اقاليم الصعيد) .

تميزت حوادث الجزء الثاني من القصة بالسحر في سلسلة من المعجزات ، فها هو باتا الأخ الأصغر ينزع قلبه ويخفيه في زهرة ارز بعد أن ينفي نفسه في واد بلبنان وعندما يصبح جسداً بلا روح يتفرغ لمشاغله اليومية حتى يأمر روع حور أختي الاله خنوم أن يصنع له زوجة أجمل من أي امرأة أخرى ويعلم فرعون بامر تلك الفتاة وهي من بنات الالهة وذلك عن طريق خصلة من شعرها أخذها إلى البحر وجاء بها إلى مصر ، فيرسل في الحال رجاله لاحتضارها اليه في قصره لتصبح محظية وتفكر في خيانة زوجها الأول وتلعب في الجزء الثاني من الأسطورة نفس دور زوجة أنوبيس وتطلب المحظية من الملك أن يقتلع شجرة الأرز التي تضم قلب باتا ويصدر الملك أمراً باقتلاعها فيموت قلب باتا في الحال ولكن يعود بفضل أخيه أنوبيس الذي يظهر من جديد ويعيد اليه الحياة ، اذ يعثر على قلبه ويضعه في وعاء من الماء ثم يتحول باتا إلى ثور ويذهب إلى القصر وتتعرف عليه زوجته وتأمّر بذبح الثور ويعود باتا إلى الحياة من جديد حيث يتحول إلى شجرة لبخ . وتأمّر مرة أخرى باقتلاع الشجرة ويصمم باتا على العودة إلى الحياة مرة ثانية وتتطاير قطعة من الشجرة لتدخل فم امرأته فتحمل منه وتضع طفلاً هو باتا الصغير وينشأ في القصر إلى أن يخلف فرعون على ملك مصر .

هل تضم هذه الأسطورة بين كلماتها حقائق تاريخية ؟ يبدو أنه توجد بعض الحقيقة ، وقد حاول بعض المؤرخين التوفيق بين باتا وأحد الملوك الاوائل في الدولة القديمة لكنهم لم ينجحوا .

ويوجد في كثير من قصص أمم أخرى كالهند والحبشة وآسيا الصغرى وأوروبا الشرقية وفرنسا مع بعض الاختلاف البسيط ، نظيراً لتلك التغيرات وما قام به باتا من عمليات تقمص وبعث .

إن الطابع الإلهي المرتبط بالآخوين انوبيس وباتا ينطبق على الآخوين نفسيهما ، فالاله انوبيس له رأس ابن اوي والمعبود باتا معروفين من مصادر كثيرة ، ولكنهما على خلاف اخوي القصة لا يرتبطان بقرابة على حد معارفنا . كما لا يوجد شبه بين الإلهين اللذين يحملان اسميهما وشخصية الآخوين ولا الوقائع المروية . غير أن القصة تروي طائفة من أحداث تذكرنا بقصة أوزيريس . فجزء جوهرى من القصة وهي تجارب باتا وزوجه في بيلوس وقصر فرعون شبيه بقصة « بلو تارخ » لما وقع له إيزيس عندما كانت تبحث عن أخيها أوزيريس في تلك المواقع نفسها . على أننا يجب أن نلاحظ أنه على نقيض هذا التشابه في السياقة فقد سلكت زوجة باتا طريقاً آخر غير ذلك الذي سلكته إيزيس التي كانت وفية لزوجها . وقصة أخرى من نفس النوع هي قصة الآخوين المتخاصمين (الصدق والكذب) وهي قصة إنسانية لغاية تتقابل فيها مبادئ الخير والشر اذ يعمي الباطل الحق فيخاصمه ابن الأخير في المحكمة لينتقم لوالده .

الخاتمة

إستطعنا من خلال سرد بعض الأساطير أن نحدد الوقت والظروف التي نشأت فيها أهم أحداث هذه الأساطير خصوصاً ما كانت تدور حول حورس . فقد نشأت في بداية الألف الثالث ق.م ووسطه ، وأما الظروف فقد كانت بناء الملكية في مصر . فشملت أسطورة حورس تصورات نسب حورس التي أصبحت يومئذ نظرية الخلق في هليوبوليس . فمن حورس وست ومن أوزيريس وإيزيس ومن عين حورس كان تصور رع الشمس الذي كان يمثل ملك السماوات . ولهذا الأسطورة جذور في أول تصور معروف للاله الأعلى الذي بدأ في ثالوث حورس الصقر وحورس ملك مصر وحورس السماوي .

إن الأساطير في مصر قد انبعثت من خلق شكل جديد للمجتمع عبر عن تكوينه بعبارة لاهوتية . وإن تصورات السماء والشمس والأرض والنبات قد انتقلت من عصر فجر التاريخ إلى أسطورة حورس ثم إلى أسطورة رع بعد ذلك . ونشأت أفكار أخرى عن الكون هي في الواقع صدى لفكرة الملكية على الأرض وأجل هذه التصورات الكونية هي تلك التي تصور الملك السماوي حورس المندمج في الشمس والنجم .

ويجب أن نضع في أذهاننا أن الكثير من الأساطير قد تعرض للكثير من التغير عبر التاريخ منذ عصر تأسيس الملكية المصرية . كما أنه لازال الكثير من تفسير أهداف هذه الأساطير يكتنفه الغموض لأن أحداثها وقعت في عصور بعيدة في القدم مثل أسطورة العين واتحادها بأسطورة حورس وست وأوزيريس .

كذلك نجد أن المصري القديم يرى أن التغير الذي يحدث في الأشياء ماهو إلا نتيجة تحول أو خروج من حاله إلى حاله . وإلى القارئ الكريم أقدم قصة البقرة السماوية كما لخصها رودلف آنتس^(٩٥) وما فيها من تغييرات :

حين شاخ اله الشمس ملك البشر والآلهة وطعن في السن ، عرف أن الناس في الصعيد والصحراء يتأمرؤا عليه ، ولذلك دعا مجلساً له من الآلهة كان يضم من الذكور « شو و جب ونون » ، ومن الإناث « تفتوه ونوه وعين رع » . وقد جرى ذلك سرا حتى لا يعلم الإنسان بأمره ، ثم كان أن أخذ « رع » بنصيحة الآلهة فأرسل « عينه » في هيئة الآلهة تحاتور لتقتل الجنس البشري ، فلما عادت محبوره وقد أنجزت بعض مهمتها ندم رع وعزم على انقاذ من بقي من

(٩٥) المرجع السابق ذكره في ملاحظة ٤٦ ص ١٥ وما بعدها

البشر ، فأمر بجمعهم حمراء تداق في الحقول أثناء الليل ، فلما أن عادت العين المتعطشة للدماء وجدت الجعة الحمراء محببة لقلبها ، فكان أن سكرت عجزت عن التعرف على الناس . وهكذا ، كما أضاف الراوي ، نشأت عادة اعداد المشروبات المسكرة في عيد حاتحور . غير أن رع قد ظل سثما من بقائه بين الناس والأرض . فكان أن نصحه نون القديم الذي يعني اسمه المحيط البدائي بأن يمتطي البقرة « نوه » ، فلما أن أقبل الفجر ، وبدأ الناس يرمي بعضهم بعضا بالسهام نهضت البقرة « نوه » « ورع » على ظهرها ، فصارت السماء ، ثم أعرب « رع » عن « رضاه » ورغبته في « زراعة الحشائش الخضراء » في السماء - ويقول الراوي مع الثورية بهذه الألفاظ أنه بعد أن نطق الاله بهذا خرج « حقل الرضا » و « حقل البراع » الى الوجود .

وقد نشأت هذه الأسماء القديمة عن فكرة بحيرة سماوية رغم أنها فيما بعد وفي نصنا هذا انما تشير الى المثل الأعلى للفلاحين أي أرض للزراعة في العالم الآخر . على أن البقرة في وقتها عاليا قد أحست بالغثيان فارتجفت « فقال جلاله رع : لو أني لي عدد حح (بمعنى مليون معبود) لأسندها » ، فكان بقوله هذا أن خرج الى الوجود معبودات حح (الثمانية) الذين أخذوا بأرجل البقرة السماوية . واخيرا أمر رع الاله شو أن يجعل نفسه تحت البقرة ليسند بطنها وليحرس آله حح الثمانية .

وتنتهي القصة بوصفه ينبغي أن تتلى على صوره بقره يتلوها وهو يحمل طفله حديث الولادة فوق رأسه حتى يحميه من كل شر .

ومثل الجزء الأول من القصة ارتباطا بتصورات أسطورية أقدم : هي أن اله الشمس رع في هيئة ملك البشر والآلهة متخذ شخص الاله الأول أتوم ، وبذلك فهو يحكم طبيعته ذاتها رجل مسن جدا . وقد عرف عدوان البشر على أتوم حول عام ٢١٠٠ ق.م أما عن التصور الخفي لعين الاله الأعلى فأنا أميل الى القول بأنه مساوحيه اليورايوس المعتدية وللآله حاتحور ولغير ذلك من الآلهة كذلك فلقد أصبحت عين أتوم هي رسوله حول عام ٢٠٠٠ ق.م . أما الآلهة حاتحور الدمثة التي تتجسد عادة في صورة البقرة فقد قدمت هنا عينا متعطشة للدماء ، وواضح أن القصة بأسرها انما قصد بها تفسير عادة الشرب الى الثمالة في عيد حاتحور .

أما الجزء الثاني من الرواية فيرتبط بالأول عن طريق المشاعر المتبادلة من سأم رع بالناس فاذا أخذت في ذاتها فسرت صورة البقرة السماوية مع اختلاف ضئيل ، وهو أن رع في الصورة لا يجلس على ظهر البقرة ولكنه يرحل في زورقيه . فهي قصة كونية من حيث أنها تفسر كيف وجدت السماء . وفضلا عن ذلك فلقد فسر وجود الحقول السماوية والمعبودات الثمانية التي صورت ممسكه بأرجل البقرة بالثورية والجناس .

أما عن تفاصيل صورة البقرة ، فهي بقره قائمة زينت بطنها بصف من النجوم على حين يبحر زورقان على طول بطنها وفي أحدهما رجل يتخذ من قرص الشمس لباسا لرأسه . أما بطن البقرة فمحمول على يدي رجل مرفوعتين كما يدعم كل رجل من أرجلها رجلان . وبين قرني البقرة وأمام صدرها تقرأ « حح » وهي إما بمعنى « المليسون » أو « معبودات حح » وأن العلامة الهيروغليفية قبالة جبهة البقرة تعني « الجمال » حيث قد تدل أو لا تدل على البقرة .

وفضلا عن النجوم التي تشير الى أن هذه الصورة إنما تمثل السماء فهناك أربع صور مختلفة متناقضة مثل السماء نعرف كلا منها جيدا ، أما في اشارات وردت في أناشيد أو في غيرها من النصوص الدينية ، أولاها أن البقرة قد كانت من صور السماء منذ عصور فجر التاريخ ولما كانت هناك بقره - وفق أقدم النصوص - في المحيط الأول فلعل فكرة نهوضها من

المحيط لتكون السماء - أن تكون أو لا تكون قد وجدت قبل أن تؤلف القصة الحالية . وثانيها أن ذورقي الشمس انما يمثلان تصور السماء لجه من ماء تبحر فيها الشمس في زورق الصباح وفي زورق المساء . وهذه اللجة السماوية انما تقابل المحيط الأسفل تماما ، كما تقابل البقرة السماوية البقرة السفلى ، على أنها لم تكن بالتأكيد نسخة سماوية للنيل ، وذلك أن المصريين قد كانوا على علم تام بأن النيل انما يجري في الجنوب الى الشمال وذلك على نقيض مسرى الشمس من الشرق الى الغرب . وثالثها أن الرجل الذي يحمل بطن البقرة هو الاله شو الذي كان قد رفع أخته نوة السماء عن أخيها وزوجها « جب الأرض » ، بحيث كانت أناملها وأصابع أقدامها هي وحدها التي تمس الأرض . وقد قالت الفكرة بأن نوة قد حملت زوارق الآلهة معها حين رفعت ، وأن الزوارق أصبحت النجوم في عهد باكر ولكي ندرك الفكرة الشائعة بأن الآلهة والنجوم واله الشمس كانت تبحر في سفنها فان علينا أن نتحقق من أن الزورق في وادي النيل وسيله طبيعية ومناسبة للنقل . أما التصور الرابع الذي تبينه الصورة عن السماء فتصور مادي نسبيا : اذ السماء هي سقف تحمله دعائم أربع يحرس كلا منها اله ، وتقوم أرجل البقرة الأربع هنا مقام أعمدة السماء الأربعة ، وربما ردت الهة « حح » الى حراس الأعمدة التي تمثل الجهات الأصلية الأربعة . وكانت الأربع ، وهي عدد الجهات الأصلية تعتبر دائما عددا مقدسا عند المصريين .

لقد عدت هنا تصورات أربعة عن السماء : « بقرة ومحيط والمرأه نوة ثم السقف » . كل هذا كان يمثل زخرف القبر الملكي حول عام ١٣٠٠ ق.م وثمة صورة أبسط مثلت فيها السماء كجناحي عقاب يعتمدان على عمودين سماويين ، نشأت حول عام ٢٩٠٠ ق.م ومثلت السماء أيضا على هيئة امرأة طرف أناملها في ناحية وطرف أصابع يديها في ناحية أخرى .

وليس من شك في أن المصريين منذ بداية تاريخهم ٣٢٠٠ ق.م كانوا على علم بأن لا سبيل الى فهم تصور السماء فهما مباشرا عن طريق العقل والتجربة الحسية . وكانوا يدركون أنهم انما يستخدمون الرموز لجعلها ممكنة الفهم في نطاق الحدود الانسانية .

وقدم المصري في الأساطير أوصافا مختلفة لظواهر متماثلة ، فأحيانا اعتقدوا أن شو رفع الآلهة السماء نوة من الأرض وأحيانا ترتفع نوة بنفسها في شكل بقرة . وكانت نوة أم أوزيريس فهي أم الموق جميعهم . هي كذلك الأم التي تلد النجوم كل مساء والشمس كل صباح . واذا ما أراد أن يفكر المصري القديم في التناسل أخذ صورة البقرة والثور مثلا طيبا لأسطوره . وفي أسطورة الشمس والسماء نجد البقرة نوة ترفع الشمس الى السماء . فاذا ما أراد للشمس أن تولد من نوة دعاها (العجل الذهبي) أو (الثور) وفي هذه الأسطورة أراد أن يوضح علاقة الأجرام السماوية أو الموق الذين يولدون هناك بالسماء . ومن ناحية أخرى . حينما نظر الى السماء كظاهرة كونية مستقلة وضعها في أسطورة أخرى على أنها حفيذة (أتوم الخالق من ولديه شو وتفنوه أي الهواء والرطوبة) ولكنها كما سبق أن رأيناها في أسطورة أخرى زوجة للأرض « حب » وفي الأسطورة الأخيرة تصوروا نوة امرأة أليست هذه كلها أوصاف متباينة لظواهر متماثلة حول نظرة المصريين الى السماء والأرض .

فالميل الى التغيير قد نشأ كنتيجة لطبيعة الأساطير المصرية والمحاولات لايجاد أكبر عدد ممكن من مختلف التصورات الأسطورية للكائن الواحد فالملك رع اختلط بالاله الأول أتوم وبالاله شو الذي أصبح يسند بطن البقرة بعد أن كان يسند جسم نوة . والنظرة القديمة عن البقرة السماوية التي تحمي ابنها الملك المتوفي « بجناحيها » - وقد نشأت فكرة

الأجنحة من العقاب السماوية - كانت أحب ما تصوره المصريون من صورة فكانت أولاً نوة السماوية ثم صارت بعد ذلك تمثل كل آلهة أم على هيئة امرأة تحمي طفلها بجناحيها . ونشأت آلهة كثيرة مجنحة وكان يوضع اسم الآلهة المحلى أمام اسم الآلهة الأكبر لتأليف اسم مركب كاسم رع أتموم أو أمون رع لنقل الصفات الأسطورية من الآلهة الأكبر إلى الآلهة الأصغر . وهكذا كانت الأساطير المصرية في حالة من التغير على مدى الآلاف الثلاثة من تاريخ مصر القديم وذلك لخلق تصورات جديدة .

غير أن الأسلوب المتغير قد وازنته خصائص الميل إلى المحافظة فصورة البقرة السماوية التي سبق ذكرها لا تمثل التطور الأخير الذي يرجع في أصله إلى التصورات الأربعة التي سبق شرحها . إذ حفظت كل من هذه التصورات الأربعة في وقت واحد . على أن الطابع المحافظ لأسطورة الديانة المصرية قد أنقذها من التحلل حتى منتصف الألف الأخير قبل الميلاد .

كانت تقام معارك صورية في احتفالات عديدة في مصر تدور حول هزيمة الموت والميلاد الجديدة أو البعث في أبيدوس أثناء (مسيرة أوزيريس الكبرى) السنوية وآخر عشية رأس السنة عند رفع عمود (جد) وثالث في عهد هيروdot في « بيريميس » بالدلتا . كل ذلك يدل على أن الأساطير المصرية كانت تحاول أن تشرك الإنسان في أحداث الطبيعة .

ونظم المصري أمور حياته لتنسجم مع الطبيعة . فكانوا يؤجلون تنويع الملك حتى يروا بداية جديدة في الطبيعة تبشر بالخير . فقد يتم في أوائل الصيف عندما يبدأ النيل في الارتفاع أو في الخريف عند انحسار مياه الفيضان وتمهية الحقول للبذر .

ونظر المصري القديم إلى الحيوانات التي كانت تعيش حوله ، فهذا الصقر كالشمس يخلق في السماء بدون قوة دافعة ظاهرة ، وهذا ابن آوى نراه على حافة الصحراء ، والتمساح يعيش بين الماء واليابسة ، والثور يتميز بخصبه الجنسي والكبش يستطيع أن يخصب العديد من النعاج . ننظر إلى كل هذه الحيوانات على أنها قوى خارجة عن الطبيعة ، فهي شاذة عن غيرها من الحيوانات وأعتقد أن فيها قوة غامضة لم يعرف لها أصلاً وربما لها صلة بعالم خارج عالم الإنسان من أجل ذلك قدسها .

وهكذا فالشعب الزراعي له حساسية نحو الطبيعة . فكان يشخص كل قوة من قوى الطبيعة على انفراد ، وكان مقياس كل شيء لديه إنسانياً . فما عرفه في نفسه وتجربته فهو إنساني وكل ما زاد عن ذلك فهو خارج عن عالم الإنسان وهو خارق لقوى الإنسان ، فقد خاطب الخارج عن عالم الإنسان بلغة الإنسان . ومن هنا جسد المصري كل شيء : اللسان والادراك والدوق والصدق والشجرة والمدينة والبحر والموت والظلام .

كان يقيس المصري القديم اتجاهاته بالنيل شريان حياته ، فهو يواجه الجنوب الذي تأتي منه المياه مصدر إخصاب أرضه كل سنة ، ولم يتخذ اتجاهه الأول من الشرق مطلع الشمس حيث (أرض الإله) . أما الدلتا فلم تجذبه مساحتها الواسعة ، وكانت ظاهرة طلوع الشمس فيها شرقاً ظاهرة هامة ، ولعل عبادة الشمس كانت أهم من الشمال منها في الجنوب ، ولعلها انتشرت في البلاد كلها قبل التاريخ وقد استولى فيها أهل الشمال على الجنوب قبل الوحدة التاريخية لنهر مصر . وبالرغم من أن الشمس جعلت نظرة المصري إلى الشرق قوية من الناحية الدينية إلا أن هذا لم يؤثر في اتجاهه نحو الجنوب مصدر حياته .

تصور الأرض كطبق مسطح له حافة مموجة ، ويطن الطبق هو سهل مصر المملوء بالطمي أما الحافة المموجة فهي حافة البلاد الجبلية التي هي الأقطار الأجنبية . وكان هذا الطبق طافيا فوق الماء وأسفله مياه الهبولى (نون) التي تمثل مياه العالم الأسفل والمياه الأولى التي خرجت منها الحياة ، والشمس تولد كل يوم من (نون) والنيل يأتي من كهوف تصف فيها (نون) و (نون) أيضا تمثل المياه المحيطة بالدلتا . والشمس في رحلتها الليلية تولد من جديد في الأفق الشرقي من تلك المياه المحيطة ، وولد الالهة أيضا من (نون) .

وتخيل فوق الأرض وعاء مقلوبا يمثل السماء . ومن هنا ، نلاحظ التناظر الذي أحبه المصري فالسما تقابلها الأرض . ثم افترض للسماء دعائم متباينة ، فهي أحيانا قوائم أربع « لقد نشرت رعيك حتى أعمدة السماء الأربعة » وتصور أن السماء تفرقها « ذراعا شو تحت السماء » كما جاء ذلك في نصوص الأهرام أو « ذراعا شو تحت نوه لكي يحملها » . ومثلت السماء بالالهة نوه منحنية فوق الأرض كما سبق ذكر ذلك وقد زين جسمها بالشمس والقمر والنجوم . وكذلك مثلت السماء ببطن بقره وقد رصعت بالنجوم . وتحت قبة السماء تتدلى النجوم من هذا الوعاء المقلوب أما القمر ، فلم يلعب دورا كبيرا في الميثولوجية المصرية . وكان نقصان وازدياد قرص القمر إحدى العينين العلويتين يمثل جزءاً شكليا من قصة أوزيريس فهو يدل على الأذى الذي حل بحورس في قتاله مع والده . وبعد ، فهذه عجالة سريعة عن الرمز والأسطورة الفرعونية أرجو أن يجد فيها القارئ الكريم ما ينير له الطريق في هذا الموضوع والله ولي التوفيق . وما أوتيتم من العلم الا قليلا .

وجود الزمن عنصر أساسي في القصة ، فبدون الزمن لا يمكن للقصة أن تستقيم . وعلاقة القصة بالزمن علاقة مزدوجة ، فالقصة تصاغ في داخل الزمن والزمن يصاغ في داخل القصة . والقصة تحتاج للزمن لكي تقدم نفسها من خلاله ، مرحلة وراء أخرى .

وزمن الحدث ينطوي على مجموعة من الأزمنة هي :

- (١) زمن الحبكة .
- (٢) زمن القصة .
- (٣) زمن العمل الأقصوصى نفسه .
- (٤) زمن قراءة العمل .

وكل هذه الأزمنة متداخلة ومتفاعلة معا ولكل منها ترتيب واستمرار ووتيرة خاصة . فزمن الحبكة يختلف عن زمن القصة . لأن زمن الحبكة قد يُرتَّبُ وفق أى ترتيب من الترتيبات المحتملة لزمن « القصة » . أى أنه إذا كان هناك حدث واقعى له ترتيب زمنى على شكل ١ - ٢ - ٣ - ٤ - فإنه قد يظهر في عدة احتمالات مثل :

١ - ٣ - ٤ - ٢

١ - ٤ - ٢ - ٣

١ - ٢ - ٤ - ٣

١ - ٢ - ٣ - ٤

١ - ٣ - ٢ - ٤

واختيار الكاتب لترتيب زمنى معين لهذه الأحداث أو لجزئيات هذا الحدث من هذه الترتيبات المتاحة يمثل ترتيب زمن الحبكة . . « وهو بالقطع ترتيب واحد من عدد كبير من الترتيبات المحتملة التى تشكل فى مجموعها زمن القصة » (١)

ولا يمكن أن يبرز الزمن فى القصة دون ارتباطه باللغة . فاللغة هى وسيلة التعبير فى العمل الأدبى . ومن طبيعة اللغة أنها لا تستطيع أن تستوعب القصة وتتمها جملة واحدة ، وإنما لا بد أن تتمها على مراحل زمنية . ولكى نتابع الحدث المتطور لا بد من زمن معين للحدث . والقصة تحتاج إلى زمن داخلى ، لأن

الزمن والمكان من قصة العهد القديم

أحمد عبد اللطيف صمد

استاذ مساعد للدراسات العبرية فى جامعه عين شمس

(١) حافظ ، صبرى : الخصائص البنائية للأقصوصة ، مجلة « فصول » ، المجلد ٢ ، عدد ٤ ، الهيئة العامة للكتاب لاصول ، ٢٨ .

الشخصيات العاملة في القصة توجد وتعمل في الزمن ، والأحداث الواردة في القصة تعمل أيضا في داخل الزمن . وكل ما يطرأ عليه تغيير في داخل القصة ، وكل ما لا يطرأ عليه تغيير يتم كله في إطار الزمن .

وبما أن القصة تظهر أمام القارئ متدرجة خطوة تلو الأخرى ، فإن المؤلف يمكنه أن يستغل المعرفة المؤقتة لدى القارئ لكي يزيد من الاهتمام ومن التوتر .

وأبضا فإن المؤلف يحتاج إلى توضيح علاقة القصة بالزمن الموجود خارجها لكي يبنى الوحدات المكونة للقصة ، أي الكلمات - الجمل - الفقرات .

والمؤلف يختار الكلمات ويكون الجمل ويبني الفقرات مراعيًا نسب حجمها لكي يخلق دائما لدى القارئ الاحساس بالايقاع المتغير .

ولا بد أن نفر مبدئيا بحقيقة واضحة ، وهي وجود زمنين داخل كل قصة ، الزمن الداخلي والزمن الخارجي . وكلاهما يستغله المؤلف لصالحه في صياغته للقصة .

واستغلال المؤلف للزمن الداخلي يبرز دائما بوضوح تام ، فإنه يستغله كميا وموضوعيا فالزمن داخل القصة يختلف غائيا عن الزمن الموضوعي (الفيزيائي) . والزمن الموضوعي الذي يقاس بجهاز قياس الزمن ، زمن ثابت على معدل معروف « فهو يتقدم في خط مباشر وينظام ثابت من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل » ، وهو زمن غير ارتدادي ، أي أنه لا يمكن أن يترد إلى الوراء .

أما الزمن الداخلي للقصة فإنه يختلف عن ذلك كثيرا . فالزمن داخل القصة زمن ذاتي ، يمكن أن يتسع ويتقلص حسب الظروف . وقد لا يكون زمنا متتابعًا . فقد نجد فيه فجوات وثغرات ، كما أنه لا يشترط أن يوجد به التقسيم المعروف للزمن الموضوعي ، الماضي - الحاضر - المستقبل . فمن خلال النظر إلى الوراء وإلى الامام ، ومن خلال ذكريات الماضي وتوقعات المستقبل تتلاشى وتمتزج الفترات الزمنية وبالتالي فإن الزمن داخل القصة غير منسق وغير منظم وتتغير سرعته واتجاهه باستمرار والزمن في يد المؤلف عبارة عن مادة سلسلة يمكن أن يشكلها كما يشاء ، كجزء لا يتجزأ من تشكيل العمل الأدبي كله .

ولا يمكن بأي حال أن نتخيل وضع الزمن في داخل القصة بصورة عشوائية . ذلك لأنه يلعب دورا فعالا في القصة ، من خلال التنسيق والتعاون مع الأسس الأخرى .

كما أن الزمن الداخلي يستخدم أيضا كوسيلة لها قيمتها في إنشاء بناء القصة . فالفقرات التي يأتي فيها الزمن بسرعة تأتي منفصلة عن الفقرات التي يمضي فيها الزمن بطيئا ، أو حتى متوقفا تماما . وتغير سرعه الزمن هو الذي يحدد هيكل البناء في القصة .

ونظراً لأن المؤلف يمكنه أن يرتب الزمن ويجدد اتجاهه دونما ارتباط بقوانين الزمن الموضوعي ، فإنه يمكننا أن نجد في القصة ، أحيانا ، أحداثا من الماضي (بالنظر إلى الوراء) وأحداثا من المستقبل (بالنظر إلى الامام) في غير مكانها من السياق الزمني .

وعلى الرغم من المكانة الرئيسة التي يحتلها الزمن في بناء القصة ، فإن القارئ العادي للقصة لا يميل إلى ملاحظته . ذلك لأن وجود الزمن في داخل القصة مفهوم في ذاته . ويكاد يكون غير محسوس . فهو موجود كخلفية فقط ، بالنسبة للقارئ . وعلى الرغم من أنه دائما عبارة عن خلفية يتشتر عليها الحدث على طول القصة ، فإن وجوده غير واضح .

ويمكن أن نقسم صياغة الزمن في داخل القصة الى قسمين :

- (١) مدة الزمن : اي المدة التي يستغرقها الزمن داخل القصة .
- (٢) ترتيب الزمن : أى الترتيب الموضوعي للزمن والترتيب القصصى له .



(١) مدة الزمن :

سبق أن أوضحنا ازدواجية الزمن في داخل القصة ، اي الزمن الموضوعي الذي يقع خارج القصة ، وهو ما يمكن ان نطلق عليه « زمن القص » . والزمن الاول الذي يقع داخل القصة ، والذي يمكن ان نطلق عليه « زمن القصة » .

وفي الحقيقة ، هناك أهمية كبيرة لدراسة العلاقة بين هذين الزمnen . فمن خلال دراسة العلاقة بين زمن القص وزمن القصة تتضح لنا العلاقة النسبية بين أجزاء القصة المختلفة من جانب وبين القصة الاطار من جانب آخر . فان استيضاح العلاقة بين الزمnen يضع أمام أعيننا بوضوح الصورة التي تعرض بها الأحداث داخل القصة ، وبالتالي فإنه يمكن استخلاص النتائج بشأن مغزى القصة وموضوعها الرئيسي .

وبالنسبة لزمن القص (وهو الزمن المطلوب لقراءة القصة أو قصها) ، فيمكن قياسه بسهولة ، لأنه واضح ويقع خارج إطار القصة ولكن الصعوبة الحقيقية تكمن في معرفة زمن القصة ، أى الزمن الداخلى المستخدم فيها وهناك وسيلتان لمعرفة الزمن ومعرفة أنواعه وعلاقاته . وهاتان الوسيلتان مرتبطتان باللغة وهما :

(١) أزمنة الفعل المستخدمة في القصة .

(٢) كلمات التعبير عن الزمن في القصة (سنه ، يوم ، أمس ، غد . . . الخ) .

وقيمة أزمنة الفعل في تحديد الزمن محدودة للغاية ولكن إذا افترضنا أن أزمنة الفعل تعبر فعلا عن الزمن ، فهي لا تستطيع أن تعبر إلا عن الزمن بصورة عامة .

وأقصى ما يمكن أن نعرفه من خلال أزمنة الفعل هو أن حدثا معينين وقع في زمن معين في الماضي . ولكن هذا الماضي غير محدد ، فنحن لا نعرف ما إذا كان الحدث قد وقع منذ لحظة أو منذ أيام أو منذ فترة طويلة ، فإن زمن الفعل لا يمكنه أن يحدد ذلك . فنحن في اللغات السامية لا نعرف الماضي التام ولا الماضي الناقص ، كما هو الحال في اللغات الأوربية ، بل إنه حتى في اللغات الأوربية لا يمكن أن نحدد الزمن الدقيق للفعل . ونفس الشيء بالنسبة للمستقبل . فزمن الفعل ، سواء كان ماضيا او مستقبلا ، حتى في اللغات الأوربية لا يمكنه أن يوضح لنا مدة الزمن المستغرقة في الحدث . وهذا هو ما نحتاج إليه لتحديد العلاقة بين زمن القصة وزمن القص .

ويختلف الأمر بالنسبة للكلمات المعبرة عن الزمن . أى الأسماء ، وأسماء الفاعل والاضافة الخ . فكلمات التعبير عن الزمن ، وبخاصة الاسماء حينها تكون مصحوبة بأرقام يمكنها أن تحدد الزمن بصورة دقيقة ويمكنها أيضا أن تحدد المدة التي يستغرقها الزمن .

وبهذا يمكننا تقسيم علامات الزمن إلى قسمين :

(١) علامات استمرار .

(٢) علامات موعد .

أما بالنسبة لعلامات الاستمرار الزمنى فهي كثيرة جدا في قصص العهد القديم ، ومتوفرة جدا في قصة التكوين والخلق . ونذكر منها على سبيل المثال ، ما يرد في قصة طوفان نوح .

« وحدث بعد السبعة الأيام أن مياه الطوفان صارت على الأرض »^(١)

« وكان الطوفان أربعين يوما على الأرض »^(٢)

« وكان المطر على الأرض أربعين يوما وأربعين ليلة »^(٣)

« وحدث بعد أربعين يوما أن نوحا فتح طاقة الفلك التى كان قد عملها »^(٤)

وأیضا ما جاء في قصة يعقوب عند خاله لابان في آرام النهرين .

« فخدم يعقوب براحيل سبع سنين »^(٥)

وأیضا ما جاء في قصة وجود بنى اسرائيل في مصر .

و « اما إقامه بنى إسرائيل التى أقاموها في مصر فكانت أربع مئة وثلاثين سنة » .

و « كان عند نهاية أربع مئة وثلاثين سنة في ذلك اليوم عينه أن جميع أجناد الرب خرجوا من أرض مصر »^(٦)

وبالنسبة لعلامات الموعد فهي كثيرة أيضا في قصص العهد القديم ، منها :

« وبعد مئة وخمسين يوما نقصت المياه ، واستقر الفُلك في اليوم السابع عشر من الشهر على جبال أراط »^(٧)

وأیضا :

« وكلم الرب موسى وهارون في أرض مصر قائلا . هذا الشهر يكون لكم رأس الشهور . هو لكم أول شهور

السنة . كُلُّ جَمَاعَةٍ إِسْرَائِيلَ قَائِلِينَ فِي الْعَاشِرِ مِنْ هَذَا الشَّهْرِ يَأْخُذُونَ لَهُمْ كُلَّ وَاحِدٍ شَاةً »^(٨)

فَضْرِبَ مَدْبُرُو بَنِي إِسْرَائِيلَ الَّذِينَ أَقَامَهُمْ عَلَيْهِمْ مَسْخَرُو فِرْعَوْنَ وَقِيلَ لَهُمْ لِمَاذَا لَمْ تَكْمَلُوا فَرِيضَتَكُمْ مِنْ صَنْعِ اللَّبَنِ

أَمْسَ وَالْيَوْمَ كَالْأَمْسِ وَأَوَّلَ مِنْ أَمْسٍ »^(٩) .

ومع ذلك فإن الزمن لا يمكن أن يشكل فقط داخل القصص من علامات الزمن وحدها . فعلى الرغم من شيوعها

فإنها لا تكفى لأن تضع أمامنا بناء متكاملًا للزمن . فهي لا تعطينا الاحساس بالزمن الحقيقي .

(٢) تك ١٠ / ٧ .

(٣) تك ١٧ / ٧ .

(٤) تك ١٢ / ٧ .

(٥) تك ١٢ / ٧ .

(٦) تك ٢٩ / ٢٠ .

(٧) خروج ١٢ / ٤٠ - ٤١ .

(٨) تك ١ / ٤ .

(٩) خروج ١٢ / ١ - ٤ .

(١٠) خروج ٥ / ١٤ .

والصورة الكاملة للزمن لاتصاغ بمساعدة المعطيات المباشرة للزمن ، وإنما تصاغ من خلال الأحداث الواردة في القصة . وبما أن الأحداث تقع داخل إطار الزمن ، فإنها تحدد أنماطه بدرجة كبيرة ^(١١) .

وأيضاً من الممكن أن يتوقف الزمن تماماً داخل القصة ويظل بعض الوقت بلا حراك . وتوقف الزمن يتم داخل القصة في حالتين :

(١) حينما تتضمن القصة بعض التفسيرات أو التوضيحات أو وجهات نظر من المؤلف .

(٢) حينما يستطرد المؤلف في تقديم أوصاف معينة . وهذا يعنى أن أى تدخل من جانب المؤلف في القصة يؤدى مباشرة إلى وقف حركة الزمن . أو بصورة أكثر دقة ، لا يؤدى الى وقف حركة الزمن ، وإنما الى الخروج إلى خارج إطار الزمن .

وإذا حاولنا أن نطبق ذلك على قصص العهد القديم ، فإننا نجد أن تدخل القصص يتم غالباً من خلال جمل قصيرة ، وبالتالي فإن حالات توقف الزمن نادره جداً وإذا جاءت فإنها تكون قصيرة للغاية .

وهذا يمكننا القول أن أغلب القصص في العهد القديم قصص حركية ، تسيطر عليها الحركة ، بل إنه يمكننا القول أن الحركة فيها سريعة بصفة عامة . ومثالنا على ذلك البداية الأولى لقصة موسى ، فالإيقاع فيها سريع جداً والأحداث متلاحقة .

« وذهب رجل من بيت لاوي وأخذ بنت لاوي . فحبلت المرأة وولدت ابناً ، ولما رآته أنه حسن خبأته ثلاثة أشهر . ولما لم يمكنها أن تخفيه بعد أخذت له سلفاً من الهري وطلته بالحر والزفت ووضعت الولد فيه ووضعت على الحلفاء على حافة النهر ، ووقفت أخته من بعيد لتعرف ماذا يفعل به ، فلزلت ابنة فرعون إلى النهر لتغتسل . . . فرأت السفت بين الحلفاء فأرسلت أمها وأخذه . . . فقالت أخته لابنة فرعون هل أذهب وأدعوك أمأه مرضعة من العبرانيات لترضع لك الولد فقالت لها ابنة فرعون : إذهبي . . . فأخذت المرأة الولد وأرضعته . ولما كبر جاءت به إلى ابنة فرعون فصارت لها ابناً » ^(١٢)

وحديث الشخصيات في قصص العهد القديم أمر فني ، ولذلك فنحن نجد في كثير من الحالات أن الحديث يحتل الجزء الأكبر من القصة . ولتأخذ على سبيل المثال قصة جنة عدن ،

« . . . فقال من أعلمك أنك عريان ، هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك أن لا تأكل منها . فقال آدم المرأة التي جعلتها معي هي التي أعطتني من الشجرة فأكلت ، فقال الرب الإله للمرأة ما هذا الذي فعلت . فقالت المرأة لحيث فرئت فأكلت . فقال الرب الإله للحيث لأبنيك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم ومن جميع وحوش البرية عل بطنك تسعين وتراها تأكلين كل أيام حياتك . وأضع عداوة بينك وبين المرأة وبين نسلك ونسلها . هو يسحق رأسك وانت تسحقين عقبه . وقال للمرأة تكثيراً أكثر أتعاب حملك . بالوجع تلدين أولاداً . وإلى رجلك يكون اشتياقك وهو يسود عليك . وقال لآدم لأنك سمعت لقول امرأتك وأكلت من الشجرة التي أوصيتك قائلاً لا تأكل منها ملعونه الأرض بسببك . بالتعب تأكل منها كل أيام حياتك وشوكاً وحساً كما تبت لك وتأكل عشب الحقل . بعرق وجهك تأكل خبزاً حتى تعود إلى الأرض التي أخذت منها ، لأنك تراب وإلى تراب تعود » ^(١٣)

(١١) بن الحرات ، التشكيل الفني ، ١٥٦ .

(١٢) خروج ١٢/١-١٠ .

(١٣) تث ١٢/٣-١٩ .

وكذلك حديث الفتيات مع شاءول الملك :

فقال شاءول لغلامه « كلامك حسن ، هلم نذهب فذهبا إلى المدينة التي فيها رجل الله . وفيها همصاصعدان في مطلع المدينة صادفا فتيات خارجات لاستقاء الماء . فقالا لمن أهنا الرائي . فأجبنها وقلن نعم . هو ذا أمامكما . أسرعا الآن . لأنه جاء اليوم إلى المدينة لأنه اليوم ذبيحة للشعب على المرتفعة . عند دخولكما المدينة للوقت تجدانه قبل صعوده إلى المرتفة ليأكل . لأن الشعب لا يأكل حتى يأق لأنه يبارك الذبيحة . بعد ذلك يأكل المدعوون فالآن اصعدا لأنكما في مثل هذا اليوم تجدانه . فصعدا إلى المدينة » (١٤) .

ويلعب الحديث في قصص العهد القديم دورين رئيسين . فهو أداة تنفيذ الحدث . وهو بصفة عامة لا يتضمن كلمات فلسفية . واثمانجده يعنى بالنشاط والافعال التي تأتي بها شخصيات القصة ، وهو في أغلب الأحوال يعنى بالمستقبل ، حيث يعكس لنا تطلعات الشخصية والمشروعات التي تخطط لها .

ومن ناحية أخرى يستخدم الحديث أيضا لالقاء الضوء على الدور الانساني ، كما أنه يظهر لنا العوامل والدوافع النفسية لدى شخصيات القصة . ويتجلى ذلك بوضوح في بشارة موت ابشالوم إلى داود :

« وقال اخيمعص بن صادوق دعنى أجر فأبشر الملك لأن الله قد انتقم له من أعدائه . فقال له يوأب ما أنت صاحب بشارة في هذا اليوم ، في يوم آخر تبشر وهذا اليوم لا تبشر من أجل أن ابن الملك قد مات . وقال يوأب لكوش إذهب وأخبر الملك بما رأيت . فسجد كوش ليوأب وركض . وعاد أيضا اخيمعص بن صادوق فقال ليوأب مهما كان فدعنى أجر أنا أيضا وراء كوش . فقال يوأب لماذا تجرى أنت يا إبني وليس لك بشارة تجازى . فقال مهما كان أجرى . فقال له أجر . فجرى اخيمعص في طريق الغور وسبق الكوش » (١٥)

وإلى جانب الزمن التاريخي ، هنالك أيضا في القصة الزمن النفسى . وليس المقصود هنا الزمن النفسى من حيث شخصيات القصة ، وإن كان هذا موجودا أيضا في قصة العهد القديم ، ولكن المقصود هو سرعه الزمن ، ونسبة تقدمه من حيث الاحساس لدى القارئ بالزمن غير الموضوعى .

وسرعه انسياب الزمن في نظر القارئ تتأثر بعدة عوامل . فنحن نجد أن عدم التنوع في الزمن يبطيء معدل الانسياب . ويزيد المعدل نوع الموضوع ودرجة التوتر فيه . وأغلب القصص في العهد القديم ذات توتر بالغ . وهى في أغلب الأحوال تتضمن ماله مسلية وملئية ومفعمة بالاحداث غير التقليدية والدرامية .

فنحن نجد في قصص العهد القديم أن الازمات تتوالى بصورة واضحة ، ويزداد تعقد الشخصيات كلما زاد تعمقنا في القصة ، الأمر الذى يجعل القارئ شغوبا لمعرفة النهاية والتخلص من هذا التوتر الذى يعيشه في زمن القراءة .

ويلاحظ في أغلب قصص العهد القديم أنها مركزة للغاية بصورة تجعل اهتمام القارئ ينصب دائما إلى الامام .

وأحيانا يتطأ معدل سرعة الزمن في القصة . وأبرز وسيلة لتحقيق هذا ، هى الارزاء . فالارزاء يؤدى إلى زياده التوتر ، شريطة ألا يكون هذا الارزاء أطول من اللازم ، حتى لا تنفصم خيوط الربط في القصة ، وينسى القارئ الموضوع الاساسى الذى كان يتابعه .

(١٤) صموئيل الاول ١٠ / ١٣ .

(١٥) صموئيل الثاني ١٨ / ٢٣ .

ولنأخذ مثالا على ذلك فقره الارزاء الواردة قبل ابلاغ داود بموت ابنه ابشالوم ، وهى نفس الفقرة المشار اليها آنفا (١٦) .

فطوال هذه الفقرة والحوار الذي دار فيها ، يتلوه القاريء على اللحظة الحاسمة ، التي يتلغ فيها داود نبأ موت ابنه لمعرفة درجة رد الفعل عنده وما سيتنابه من انفعالات .

وهناك وسيلة أخرى لإبطاء معدل السرعة في القصة ، وهي الإحالة ، أي إحالة القاريء الى ما يعرفه من قبل . ولا تتم الإحالة في قصص العهد القديم بمجرد ذكر ما سبق أو الإشارة إليه بصورة سريعة ، بل نجد تكرار نفس الموضوع بكافة تفصيلاته المسبقة .

وهذه الخاصية متوفرة بكثرة في قصص العهد القديم . فالمعلومات التي تذكر بالتفصيل يعاد ذكرها بعد ذلك في ثنايا القصة . بل أحيانا نجد التكرار في الجملة التالية مباشرة . مثل ما جاء في قصة الطوفان :

« وكان الطوفان أربعين يوماً على الأرض وتكاثر المياه ورفعت الفلك . فارتفع عن الأرض . فكان الفلك يسير على وجه المياه . وتعاطمت المياه كثيراً جداً على الأرض ، فتغطت جميع الجبال الشاخغة التي تحت كل السماء . خمس عشرة ذراعاً من الارتفاع تعاطمت المياه . فتغطت الجبال فمات كل ذي جسد كان يدب على الأرض . من الطيور والبهائم والوحوش وكل الزحافات التي كانت تزحف على الأرض وجميع الناس كل ما في انفه نسمة روح حياة من كل ما في اليابسة مات . فمحا الله كل قائم كان على وجه الأرض (١٧) » .

كما أننا يمكن أن نجد أيضاً ذكراً لأحداث كثيرة أو حوار معين . وبعد ذلك تقدم إحدى الشخصيات تقريراً عن نفس الأحداث .

وقد يدفعنا هذا إلى التساؤل عن السبب في حدوث هذا التكرار ، خاصة وأننا نلاحظ في كثير من الحالات إمكان تحاشي التكرار ، باستخدام صياغات معينة تفيد تمام وقوع الحدث . فكثيراً نجد في قصص العهد القديم تعبير « وكان كذلك » للتعبير عن تمام الحدث وتحاشي تكراره . نذكر على سبيل المثال :

« وقال الله لتجتمع المياه تحت السماء الى مكان واحد . ولتظهر اليابسة . وكان كذلك (١٨) » .

« وقال الله لتكن أنوار في جلد السماء لتفصل بين النهار والليل . وتكون لآيات وأوقات وأيام وسنين وتكون أنواراً في جلد السماء لتنير على الأرض . وكان ذلك (١٩) » .

فلماذا صح أن التكرار يهدف إلى إبطاء معدل سرعة تدفق الزمن فإنه لا يصح إذا طبق على خصائص البناء في القصة ذلك لأن إبطاء المعدل مجرد نتيجة هامشية مترتبة على حدوث التكرار . ولكن من المؤكد أن الهدف من التكرار لدى الكاتب ليس هو إبطاء المعدل بقدر ما هو إضفاء مزيد من التأكيد على الحدث ، هذا اذا افترضنا أن كاتب القصة واحد ولا دخل هنا لتعدد المصادر .

(١٦) صموئيل الثاني ١٨ / ١٩ - ٣٢ .

(١٧) تلك ١٧ / ٧ - ٢٣ .

(١٨) تلك ١ / ٩ .

(١٩) تلك ١ / ١٤ - ١٥ .

ويلاحظ أن التكرار ، في بعض الأحيان ، يأتي في المرة الثانية مصحوباً بزيادة أو حذف أو تعديل في السياق سواء بالتوسع أو الاختصار ، أو تغيير ترتيب الأحداث . ومثال ذلك واضح في الحوار الذي دار بين شاول وصموئيل بشأن غنائم أحد الحروب التي خاضها شاول .

« . . . فالآن اذهب واضرب عماليق وحرّموا كل ما له ولا تعف عنهم بل اقتل رجلاً وامرأة . طفلاً ورضيعاً . بقرًا وغنماً . جملًا وحماراً . . . وضرب شاول عماليق من حويله حتى مجيئك إلى شور التي مقابل مصر . وامسك أجاج ملك عماليق حياً وحرّم جميع الشعب بحد السيف . وعفا شاول والشعب عن أجاج وعن خيار الغنم والبقرة والثيران والخراف وعن كل الجيد ولم يرضوا أن يحرّموها . وكل الأملاك المحترقة والمهزولة حرّموها . . . ولما جاء صموئيل إلى شاول قال له شاول مبارك أنت للرب . فقد أقمت كلام الرب . فقال صموئيل وما هو صوت الغنم هذا في أذني وصوت البقر الذي أنا سامع » فقال شاول من العمالقة قد أتوا بها لأن الشعب قد عفا عن خيار الغنم والبقرة لأجل الذبيح للرب إلهك . وأما الباقي فقد حرّمناه (٢٠) » .

فنحن نجد هنا أن الفرق بين الصياغة الأولى والثانية يعكس اختلاف وجهات النظر بين المتحدثين . والأمثلة على ذلك كثيرة في قصص العهد القديم . وتختلف درجة وضوحها من قصة لأخرى ، وإن كنا نستطيع الجزم بأن أوضح مثال على ذلك هو الفرق في عرض قصة موت شاول بين ما قاله القصاص ، وما تكرر ثانية لداود .

« فقال شاول لحامل سلاحه استل سيفاً واطعني به لئلا يأتي هؤلاء الغلف ويطعنوني ويقبحوني فلم يشأ حامل سلاحه لأنه خاف جداً . فأخذ شاول السيف وسقط عليه . ولما رأى حامل سلاحه أنه قد مات شاول سقط هو أيضاً على سيفه ومات معه (٢١) » .

أما تكرار ذلك - حينما أبلغ لداود الملك - فقرأه على النحو التالي :

« فقال داود للغلام الذي أخبره كيف عرّضت أنه قد مات شاول ويوناثان ابنه . فقال الغلام الذي أخبره اتفق أبي كنت في جبل جليبع وإذا شاول يتوكأ على رمحه وإذا بالمركبات والفرسان يشدون وراءه . فالتفت إلى ورائه فرآني ودعاني فقلت هاأنذا . فقال لي من أنت فقلت له عماليقي أنا . فقال لي قف على واقتلني لأنه قد اعتراني الدوار لأن كل نفسي بعد في ، فوقفت عليه وقتلته لأنني علمت أنه لا يعيش بعد سقوطه وأخذت الإكليل الذي على رأسه والسوار الذي على ذراعه وأتيت بهما إلى سيدي ها هنا (٢٢) » .

وهكذا نرى كيف أن المدة ، التي يستغرقها الزمن في الحدث ، اختلفت في قصص العهد القديم من قصة لأخرى . وكان لكل قصة وضعها وظروفها وملابساتها الخاصة التي جعلت الزمن فيها يطول أو يقصر عن باقي القصص الواردة في العهد القديم .



(٢٠) صموئيل الاول ١٥/٣-١٥ .

(٢١) صموئيل الاول ٣١/٤-٥ .

(٢٢) صموئيل الثاني ١/٥-١٠ .

(٢) ترتيب الزمن :

لكي نقرأ القصة ، أي قصة ، لا بد أن تتم القراءة وفقاً لنظام زمني . فالقاري يقرأ الكلمة تلو الكلمة والفقرة وراء الفقرة وهكذا . وهذا هو ما سبق تعريفه باسم « الزمن الخارجي » .

فهل دائماً يتفق الترتيب الزمني لتفصيلات الحدث مع ترتيب قراءة الحدث نفسه ؟ أي هل تأتي الأحداث في القصة بنفس النظام الذي حدثت به ؟ .

من المعروف في فن القص أن المؤلف يمكنه أن يستخدم تكتيكاً معيناً لسرد قصته . فقد يبدأ قصته بالترتيب المألوف للزمن . وهو السير إلى الأمام دائماً . وقد يبدأ القصة من منتصف الحدث ويستكمل بعد ذلك ما سبق من أحداث . وهذا يعني أن ترتيب الزمن في القصة لا يجب أن يكون متشابهاً مع ترتيب زمن الأحداث المقصودة .

وفي قصة العهد القديم ، نجد أن المؤلف لديه أصراراً ، بصورة عامة ، على المقارنة بين ترتيب زمن القصص وترتيب زمن الحدث المقصوص . فالمؤلف في قصص العهد القديم اعتاد أن يشكل الزمن في داخل القصة على صورة السير في اتجاه واحد من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل .

ولدى مؤلف قصص العهد القديم وسيلة خاصة لتوضيح ترتيب تتابع الأحداث . وهي وسيلة لغوية بحتة . فهو يستخدم « واو » التوالي التي تنظم القص كسلسلة من النقاط المتتالية على خط الزمن ، كما أنها تساهم أيضاً بصورة كبيرة في خلق الانطباع بالتتابع والاستمرارية في القصة . وبصورة عامة فإن هذه « الواو » تترك طابعها واضحاً على قصص العهد القديم لتكرارها الشائع بصورة واضحة للغاية .

وهناك حالات يطرح فيها قصاص العهد القديم حقائق لا تتماشى وترتيب الأحداث . وحينئذ فإنه يوقف الزمن عن تدفقه المستمر إلى الأمام في اتجاه واحد . وهو يفعل ذلك وبصورة عامة حينما يرغب في التحدث عن أحداث مختلفة حدثت في وقت واحد . ولكنه بسبب قيود اللغة لا يتمكن من ربط خيوط الحدث المتعارضة من حيث الزمن ، وبالتالي فإنه يواجه مشكلة حينما يريد أن يعرض علينا عدداً من خيوط الحدث المتقابلة .

ولنأخذ ما يلي من قصة داود وسليمان مثلاً على ذلك :

« وشاخ الملك داود . تقدم في الأيام . وكانوا يدثرونه بالثياب فلم يدفأ . فقال له عبيده ليفتشوا لسيدنا الملك على فتاة عذراء فلتقف أمام الملك ولتكن له حاضنة لتصنطجع في حضنك فيدأ سيدنا الملك . ففتشوا على فتاة جميلة في جميع تخوم اسرائيل فوجدوا ابشيع الشمونية فجاءوا بها إلى الملك . وكانت الفتاة جميلة جداً فكانت حاضنة الملك وكانت تخدمه ولكن الملك لم يعرفها . ثم إن أدونيا ابن حجيت ترفع قائلاً أنا أملك . وعد لنفسه عجلات وفرساناً وخمسين رجلاً يجرّون أمامه . . . فذبح أدونيا غنماً وبقراً ومعلوفات عند حجر الزاحفة بحانب عين روجل ودعا جميع اخوته بني الملك وجميع رجال يهوذا عبيد الملك . وأما ناتان النبي وبنا ياهو والجبارة وسليمان أخوه فلم يدعهم . فكلّم ناتان بتشيفع أم سليمان قائلاً أما سمعت أن أدونيا بن حجيت قد ملك وسيدنا داود لا يعلم . فالآن تعال أشير عليك مشورة فتنجي

نفسك ونفس ابنك سليمان . اذهبي وادخلي إلى الملك داود وقولي له أما حلفت أنت يا سيدي الملك لأمتك قائلاً إن سليمان ابنك يملك بعدي وهو يجلس على كرسي . فلماذا ملك أدونيا فحلف الملك وقال حي هو الرب الذي لدى نفسي من كل ضيقة . انه كما حلفت لك بالرب إله اسرائيل قائلاً إن سليمان ابنك يملك بعدي وهو يجلس على كرسي عوضاً عني كذلك أفعّل هذا اليوم فأخذ صادوق الكاهن قرن الدهن من الخيمة ومسح سليمان . وضربوا بالبوق وقال جميع الشعب ليحي الملك سليمان وصعد جميع الشعب وراءه وكان الشعب يضربون بالناي ويفرحون فرحاً عظيماً حتى انشقت الأرض من أصواتهم . فسمع أدونيا وجميع المدعوين الذين عنده بعد ما انتهوا من الأكل . وسمع يوأب صوت البوق فقال لماذا صوت القرية مضطرب . وفيها هو يتكلم إذا بيوناتان بن ابيتار الكاهن قد جاء فقال ادونيا تعال لأنك ذو بأس وتبشر بالخير . فأجاب يوناتان وقال لادونيا بل سيدنا الملك داود ملك سليمان . وأرسل الملك معه صادوق الكاهن وناتان النبي ومسحه صادوق الكاهن وناتان النبي ملكاً في جيحون . وصعدوا من هناك فرحين حتى اضطربت القرية . هذا هو الصوت الذي سمعتموه . وأيضاً قد جلس سليمان على كرسي المملكة . وأيضاً جاء عبيد الملك ليباركوا سيدنا الملك داود قائلين يجعل إلهك اسم سليمان أحسن من اسمك وكرسيه أعظم من كرسيك . فسجد الملك على سريره فارتعد وقام جميع مدعوي أدونيا وذهبوا كل واحد في طريقة . وخاف أدونيا من قبل سليمان وقام وانطلق ومسك بقرون المذبح . فأخبر سليمان وقيل له هوذا أدونيا خائف من الملك سليمان وهو ذا قد أمسك بقرون المذبح قائلاً ليحلف لي اليوم الملك سليمان انه لا يقتل عبده بالسيف فأرسل الملك سليمان فأنزلوه عن المذبح فأتى وسجد للملك سليمان . فقال له سليمان إذهب إلى بيتك (٢٣) » .

ونحن هنا نجد أن القصص يحدثننا عما يحدث في خط الحدث في قصة أدونيا منذ اللحظة التي يسمع فيها أدونيا ويوأب الأصوات الصاعدة من القرية إلى هروب أدونيا نفسه إلى أركان المذبح . وهنا ينتقل القصص مرة أخرى إلى الخيط المقابل . وفي هذه المرة دون أن يستكمل ما حدث في نفس الوقت لإبطال هذا الخيط . ويمكننا القول أيضاً أن سليمان كان يعتبر طوال الوقت هو الملك . ويمكن أن نجد ما يشير إلى ذلك في الكلمات الأخيرة التي قالها ناتان أمام المجتمعين في عين روجل :

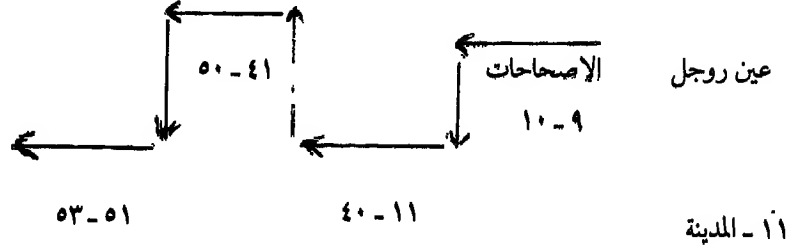
« وأيضاً قد جلس سليمان على كرسي المملكة وأيضاً جاء عبيد الملك ليباركوا سيدنا داود قائلين يجعل إلهك اسم سليمان أحسن من اسمك وكرسيه أعظم من كرسيك (٢٤) » .

ولكن القصص يستمر في جذب هذا الخيط مرة أخرى من اللحظة التي ترك فيها الخيط السابق . وبصورة أكثر دقة ، منذ اللحظة التي يصل فيها إلى سليمان النبأ بأن أدونيا تحصى في أركان المذبح . ومن هنا يستمر في قصته حتى أنه في النهاية يلتقي الخيطان ، حينما يظهر أدونيا أمام سليمان .

(٢٣) الملوك الأول - الأصحاح الأول .

(٢٤) الملوك الأول ١ / ٤٦ - ٤٨ .

والرسم التالي يوضح لنا كيف أن المؤلف نحاشى سحب الزمن إلى الوراء وإنما استمر في خط زمني مباشر مع ربط الخيط المقابل كلا مع الآخر .



وبصورة عامة فإن هذه النقلات تعتمد على ذكر نفس الموضوع المطروح في آخر أحد الخيطين وبداية الخيط الثاني .

ولضرورة تطور الحدث في القصة ، لا بد أن يعرف الحاضرون في المكان ما يحدث في المكان الآخر وفي نفس الوقت . ولذلك فإننا نجد دائماً في قصة العهد القديم شخصيات ، يمكن أن نطلق عليها اسم « شخصيات رابطة » تنتقل من مكان إلى آخر ، حيث تجلب معها المعلومات المطلوبة عن الجالِب الآخر . ففي النص السابق لم يقص علينا القصص كيف وصل نبأ ما فعله أدونيا إلى مسامع ناتان . ويتضح من صحيفة حديثه إلى بتشيفع ، أن هذا الخبر لم يكن جديداً أيضاً بالنسبة لها في تلك اللحظة .

« وقال ناتان لبتشيفع أم سليمان ألم تسمعي أن أدونيا بن حجيت قد ملك وسيدنا داود لا يعلم (٢٥) » .

وأيضاً في قصة يعقوب حينها هرب من عند خاله لابان عائداً إلى حيث أباه اسحق ا

« فقام يعقوب وحمل اولاده ونسائه على الجمال . وساق كل مواشيه وجميع مقتناه الذي كان قد اقتنى فسرق راحيل أصنام أبيها ، وخدع يعقوب قلب لابان الأرامي . إذ لم يخبره بأنه هارب . فهرب هو وكل ما كان له وقام وعبر النهر وجعل وجهه نحو جبل جلعاد . فأخبر لابان في اليوم الثالث بأن يعقوب قد هرب (٢٦) » .

فالقصاص هنا لم يخبرنا من الذي أخبر لابان بنبأ هروب يعقوب ، وإن كان قد استعمل صيغة المبني للمجهول ليعتبر أن هناك شخصاً ما أبلغه بذلك . وهو ما أطلقنا عليه هنا « الشخصية الرابطة » .

ولكن هناك حالات أخرى كثيرة في قصص العهد القديم تبرز فيها بوضوح هذه « الشخصيات الرابطة » . فهي هي بتشيفع أم سليمان تقوم بحلقة الربط في توصيل معلومات الى سليمان من أدونيا أخيه ، كنمهد من الكاتب لوضع نهاية لقصة أدونيا .

(٢٥) ملوك اول ١١/١ .

(٢٦) ملك ١٧/٣١ - ٢٢ .

« ثم جاء أدونيا ابن حجيت إلى بتشيفع أم سليمان . فقالت للسلام جئت ، فقال للسلام . ثم قال . لي معك كلمة . فقالت تكلم ، فقال أنت تعلمين أن الملك كان لي وقد جعل جميع اسرائيل وجوهمهم نحوي لا ملك فدار الملك وصار لأخي لأنه من قبل الرب صار له . والآن أسألك سؤالاً واحداً فلا تردني فيه . فقالت له تكلم . فقال قولي لسليمان الملك لأنه لا يردك أن يعطيني ابشج الشمونية امرأة . فقالت بتشيفع حسناً . أنا أتكلم عنك إلى الملك (٢٧) » .

ويمكن أن نلخص تكنيك بناء القصة المتزامنة في العهد القديم على النحو التالي :

١ - عدم عودة الزمن إلى الوراء . وعلى الرغم من تشعب القصة إلى خيطي حدث متوازيين ، إلا أن الذي يمضي أمام أعيننا هو واحد فقط .

٢ - الانتقال من خيط لآخر يتم بصورة طبيعية بصفة عامة .

٣ - دائماً يتم الربط بين الخيطين بشخصيات رابطة تنقل المعلومات من مكان إلى آخر . وهذه الشخصيات إما أن تكون عدائيتين (كما في قصة موت شاؤل وإبلاغ داود بها) أو مبشرين (كما في أغلب قصص الملوك) .

٤ - في حالات معينة يوجد تنسيق بين الأحداث في خيطي الحدث (٢٨) .

وفي ضوء حقيقة أن الزمن في قصة العهد القديم لا يعود إلى الوراء ، يحق لنا أن نطرح هذا السؤال .

كيف يخلق الاحساس المتزامن لدى القارئ ؟ بعد استعراض أغلب قصص العهد القديم ، يتضح أن هناك وسيلة خاصة يلجأ إليها القصاص في العهد القديم ، وهي الشفافية . فإننا حينما نكون مستغرقين كلية في تطورات أحد الخيطين ، تكون هناك شفافية تؤدي إلى الظهور الدائم لشخصيات وأحداث الخيط الثاني . ويتم ذلك بصورة عامة من خلال شخصيات القصة . بمعنى أن شخصيات الخيط الأول في القصة تظل طول الوقت مركزة أحاسيسها وفكرها على ما يحدث في الخيط الموازي . ونظراً ، نحن القراء ، على علم بوجود الخيط الآخر وكل ما يحدث فيه .

ويتجلى ذلك بوضوح في قصة الصراع الطويل بين شاؤل الملك وداود قبل أن يخلفه ، فها نحن نرى في قصة شاؤل حينما خرج على رأس جيشه لمحاربة الفلسطينيين وكان داود بعد صغيراً وكان جوليات الفلسطيني يخرج كل صباح أمام جيش شاؤل يعيبرهم ويطلب رجلاً منهم ليحاربه . نجد الكاتب ينقلنا على الفور إلى الخط الموازي قائلاً :

« وكان الفلسطيني يتقدم ويقف صباحاً ومساءً أربعين يوماً . فقال يسى لداود ابنه خذ لأخوتك إيفة من هذا الفريك وهذه العشر الخيرات واركض إلى المحلة إلى أخوتك . . . وكان شاؤل وهم وجميع رجال اسرائيل في وادي البطم يجاربون الفلسطينيين (٢٩) » .

(٢٧) ملوك اول ١٣/٣ - ١٨ .

(٢٨) بن الفرات . التشكيل الفني . ص ١٧٨ .

(٢٩) صموئيل الاول ١٧/١٦ - ١٩ .

وأيضاً يبرز في قصة شمشون ودليلة بوضوح بالغ .

« وكان بعد ذلك أنه أحب امرأة في وادي سوري اسمها دليلة . فصعد إليها أقطاب الفلسطينيين وقالوا لها تملقيه وانظري بماذا قوته العظيمة . وبماذا نتمكن منه لكي نوثقه لإذلاله . . . فقالت دليلة لشمشون أخبرني بماذا قوتك العظيمة وبماذا توثق لذلك . فقال لها شمشون إذا أوثقوني بسبعة أوتار طرية لم تحف أضعف وأصير كواحد من الناس فأصعد إليها أقطاب الفلسطينيين سبعة أوتار طرية لم تحف فأوثقته بها (٣٠) » .

وبالتالي فإنه نتيجة « للوجود » الخفي لشخصيات الخيط الموازي ، فإننا لا يمكن أن ننسى وجود هذا الخيط ، ولو للحظة واحدة .

وانطباع التزامن لا يتحقق من خلال التدخل في خط سير الزمن وإنما يتحقق بطريقة نفسية . فلو أن المؤلف اتبع أسلوب عرض الأحداث في مكان واحد ، وعاد بالزمن لكي يتحدث عما حدث في نفس الوقت في مكان آخر ، ثم عاد ثانية إلى الحدث الأول ، لما نجح في تنبيه القارئ المستغرق كل مرة استغراقاً كاملاً في الأحداث التي « حضرها » في نفس اللحظة . والإحساس بالتزامن هنا يأتي نتيجة لاستخدام تكتيك النظرة الدائمة إلى الخيط الموازي .

ومع ذلك فيمكن القول أن تكتيك « الشفافية » يعطى لمفهوم التزامن معنى يفوق التغطية الزمنية ذلك لأن خيوط الحدث المتوازية لا توجد بصورة مرتبطة ولا تتطور كل واحدة من ذاتها فقط ، وإنما نجد أن كل خيط مرتبط بالآخر ، والأحداث التي تأتي في أحد الخططين ، إنما هي نتيجة لقرارات وأعمال في الخيط الثاني (٣١) .

وبالطبع فإن بناء القصة المتزامنة في العهد القديم لا يتطلب إعادة الزمن إلى الوراء ، كما سبق أن أوضحنا . ولكن هذا لا يعني أيضاً أنه لا توجد حالات في قصص العهد القديم يعود فيها الزمن إلى الوراء . ولكن هذه العودة في الزمن لا تأتي عشوائية ، بل إنها في أغلب الأحيان تأتي لأسباب تختلف تماماً عن متطلبات بناء القصة المتزامنة .

فأحياناً تأتي النظرة إلى الوراء في كلمات المتحدث حينما تظهر شخصية جديدة في القصة . والعودة إلى الوراء هنا تستخدم لعرض تفاصيل عن خلفية نفس الشخصية وماضيها . . وعلى أية حال فليس هذا شائعا في قصص العهد القديم ولا يشكل قاعدة ، بل هو استثناء للقاعدة الأساسية وهي عدم العودة بالزمن إلى الوراء .

وبصورة عامه فإن أغلب الشخصيات تدخل القصة دون أي ذكر عن حياتها السابقة على لحظة دخولها القصة .

ولنأخذ النموذج التالي لتوضيح ذلك . وهو هارون أخو موسى ، حيث كان ظهوره في القصة بدون سابق معرفة به . ففي بداية قصة موسى لا نعلم أنه كان له أخ يدعى هارون ، ولكن بعد هروب موسى من مصر وأمر الرب له بالعودة إلى مصر لانتقاد بني إسرائيل وإخراجهم منها ، يرد فجاء ذكر هارون أخيه .

(٣٠) قصة ١٦/٤ - ٩ .

(٣١) بن الحرات . التشكيل العبي ص ١٨١ .

« فقال موسى للرب استمع ايها السيد لست أنا صاحب كلام منه امس ولا أول من امس ولا من حين كلمت عبدك . بل أنا ثقيل الفم واللسان ، فقال له الرب من صنع للانسان فم أو من يصنع أخرس أو أصم أو بصير أو أعمى . اما هو انا الرب فحمى غضب الرب على موسى وقال اليس هارون اللاوي اخاك . انا اعلم ان هو يتكلم . وايضا هو خارج لاستقبالك . فحينما يراك يفرح قلبه ، فتكلمه وتضع الكلمات في فمه وأنا أكون مع فمك ومع فمه وأعلمكما ما ذا تصنعان وقال الرب لهارون اذهب إلى البرية لاستقبال موسى . فذهب والتقاء في جبل الله وقبله . فأنخبر موسى بجميع كلام الرب الذى أرسله ويكل الآيات التى أوصاه بها . ثم مضى موسى وهارون وجميعا جميع شيوخ بني إسرائيل . فتكلم هارون بجميع الكلام الذى كلم الرب موسى به وصنع الآيات أمام عيون الشعب » (٣٢) .

وهناك أيضا مثال آخر واضح للغاية فى قصة القاضى يفتاح الجلعادى ، فظهوره على مسرح الأحداث جاء دون سابق خلفية .

« فاجتمع بنو عمون فى جلعاد واجتمع بنو اسرائيل ونزلوا فى المصفاة . فقال الشعب رؤساء جلعاد الواحد لصاحبه أين هو الرجل الذى يتحدى بمحاربة بنى عمون فإنه يكون رأسا لجميع سكان جلعاد . وكان يفتاح الجلعادى جبار بأس وهو ابن امرأة زانية . وجلعاد ولد يفتاح . ثم ولدت امرأة جلعاد له بنينا . فلما كبر بنو المرأة طردوا يفتاح وقالوا له لا توث فى بيت ابينا لأنك أنت ابن امرأة أخرى . فهرب يفتاح من وجه إخوته وأقام فى أرض طوب . فاجتمع إلى يفتاح رجال بطالون وكانوا يخرجون معه . وكان بعد أيام أن بنى عمون حاربوا اسرائيل . ولما حارب بنو عمون اسرائيل ذهب شيوخ جلعاد ليأتوا يفتاح من أرض طوب » (٣٣)

فنحن هنا نجد أن حياة يفتاح منذ أن طرده إخوته وحتى لحظة استرجاعه لقياده الحرب ، لا نعلم عنها سوى أنه اجتمع إليه رجال بطالون وكانوا يخرجون معه .

وأحيانا أيضا تستخدم النظرة إلى الوراء لتبرير عملية أو حديث من شخصيات أو لتوضيح نشوء موقف معين فى الحدث .

فعلى سبيل المثال ، بعد ولادة صموئيل يصعد ألقانه وكل بيته لتقديم ضحية للرب فيشيلوه . ولكن حنة لم تصعد ، لأنها قالت لرجلها حتى يفطم الولد اصعد . فهذا القول من حنة سبق عدم صعودها وهو مبرر له .

« وعرف ألقانه امرأته حنة والرب ذكرها . وكان فى مدار السنة أن حنة حبلت وولدت ابنا ودعت اسمه صموئيل قائلة لأنى من الرب سألته ، وصعد الرجل ألقانه وجميع بيته ليذبح للرب الذبيحة السنوية ونذره . ولكن حنة لم تصعد لأنها قالت لرجلها حتى يفطم الصبى آتى به ليتراءى أمام الرب ويقيم هناك إلى الابد فمكثت المرأة وأرضعت ابنها حتى فطمته ثم حين فطمته أصعدته معها بثلاثة ثيران وإيفة دقيق وزق خمر وأتت به إلى الرب فيشيلوه ، والصبى صغير » (٣٤) .

(٣٢) خروج الاصحاح الرابع .

(٣٣) قضاة ١٠/١٧ - ١٨ ، ١١/١ - ٥ .

(٣٤) صموئيل الاول ١/١٩ - ٢٤ .

وأيضاً هذا الحدث في قصة يونان النبي « فقالوا له أخبرنا بسبب من هذه المصيبة علينا ما هو عملك ومن أين أتيت . ما هي أرضك ومن أي شعب أنت . فقال لهم أنا عبراني وأنا خائف من الرب إله السماء الذي صنع البحر والبر . فخاف الرجال خوفاً عظيماً وقالوا له لماذا فعلت هذا . فإن الرجال عرفوا أنه هارب من وجه الرب لأنه أخبرهم (٣٥) .

وأيضاً يمكن أن يأتي الرجوع إلى الوراء لتبرير موقف معين أو تصرف تأتى به شخصيه من شخصيات القصة . والنموذج التالي يوضح ذلك جيداً :

« واخذوا ابشالوم وطرحوه في الوعر في الجب العظيم وأقاموا عليه رجماً عظيماً جداً من الحجارة . وهرب كل إسرائيل واحد الى خيمته . وكان أبشالوم قد أخذ وأقام لنفسه وهو حى النصب الذي في وادي الملك لأن قال ليس لي ابن لاجل تذكير اسمي . ودعا النصب باسمه وهو يدعى يد ابشالوم إلى هذا اليوم » (٣٦) .

ففي هذا النموذج نجد أن القصص بعد ذكر موت أبشالوم . وذكر اللقاء جثته في المدينة ، يعود لقول : « وكان ابشالوم قد أخذ وأقام لنفسه وهو حى » فإن كلمة « قال » ، تأتى هنا ماضياً لماضٍ بالنسبة لكلمة أخذ . وقول ابشالوم يسبق من الناحية الزمنية إقامة المذبح . وهو هنا يستخدم كمبرر للقيام بهذا العمل . وذكر هذا الخبر في هذا المكان بالذات ، وليس في مكانه من حيث الترتيب الزمني للأحداث ، إنما جاء لكي يخلق تعارضاً جاداً بين المذبح الضخم في « عيمق هابلخ » وبين هذا النصب المتواضع في المدينة . أى بين تطلعات ابشالوم وبين النتائج اليائسة التي أدت إليها هذه التطلعات » (٣٧) .

وهناك أيضاً حالات يأتي فيها الرجوع إلى الوراء لقص ما حدث في نفس الوقت في مكان آخر أو ما حدث لانسان آخر ، غير الذي نتعامل معه في القصة التي نتابعها . ولكن هذه الحالة لا تنطبق على القصة المتزامنة ، بل تنطبق بصورة أوضح على القصة ذات الحدث الواحد .

ولتوضيح ذلك نأخذ هذا المثال من قصة داود « ولما جاء داود ورجاله الى صقلع في اليوم الثالث كان العمالقه قد غزوا الجنب وصقلع وضربوا صقلع واحرقوها بالنار » (٣٨) .

أو ما جاء في قصة يوسف بعد أن القاه إخوته في البئر وذهبوا الى يعقوب أبيهم ليخبروه بأن وحشا افترسة :

« فمزق يعقوب ثيابه ووضع مسحاً على حقويه وناح على ابنه أياماً كثيرة . فقام جميع بنيهِ وجميع بناته ليعزوه . فأبى أن يتعزى وقال إني انزل إلى ابني نائحا إلى الهاوية . وبكى عليه أبوه . وأما المديانيون فباعوه في مصر لفوطيفار خصي فرعون ، رئيس الشرطة » (٣٩) .

(٣٥) يونان ١/٨ - ١٠ .

(٣٦) صموئيل الثاني ١٨/١٧ - ١٨ .

(٣٧) بن المرات التشكيل الفني ص ١٨٥ .

(٣٨) صموئيل الاول ١/٣٠ - ٢ .

(٣٩) تكم ٣٧/٣٤ - ٣٦ .

وعموماً فإن الرجوع إلى الوراء في الكلمات التي تلفظها الشخصيات في القصة ، بخلاف التدخلات من جانب القصاص لا يمكن اعتباره خرقاً للنظام العادي للزمن ، خاصة وأن هذه الحالات تأتي كجزء من الحديث الدائر في حاضر الحدث . ومع ذلك فهناك أهمية كبيرة لحالات النظر إلى الوراء . فهي لا تذكر الحقائق كما حدثت ، وإنما نذكرها كما ترسم في نظر المتحدث أو كما يريد هو أن يصورها للسامع . بهذه الطريقة فإنها تساهم بقدر كبير في رسم شخصيات القصة .

وحالات النظر إلى الوراء في حديث الشخصيات إما أن تكون عودة إلى أشياء ذكرت من قبل ومعروفة مسبقاً للقارئ ، أو أنها تتحدث عن وقائع لم تذكر من قبل ، وهي جديدة بالنسبة للقارئ .

وحيثما ننظر الشخصية إلى الوراء فإنها لا تقدم لنا بالضرورة صورة سليمة عما حدث في الماضي ففي كثير من الأحيان تتدخل العوامل الشخصية في رسم صورة الرجوع إلى الوراء ، خاصة وأن الطبيعة البشرية تنظر إلى الماضي في كثير من الأحوال إما بالحنين أو بالحزن . والإنسان دائماً يشكو معاناته الحاضرة ويبدو له أن الماضي كان أفضل من الحاضر وبالتالي فإنه لا يتبقى في ذاكرته من الماضي إلا لحظات الإيجاب ، متناسياً لحظات السلب في حياته ، اللهم إلا إذا كان الحاضر يذكره بواقع أليم في الماضي ، وهذا فيما ندر .

ويمكن أن نجد في قصص العهد القديم كثيراً من النماذج على تذكر اللحظات السعيدة في الماضي حينما يتخيل الفرد أن لحظته الحالية تعسة .

فحينما خرج اليهود من مصر تحت قيادة موسى وأقاموا فترة في الصحراء ، عاشوا خلالها على المن والسلوى الذي أنزله الرب عليهم من السماء ، بعد أن اشتكوا لموسى شظف العيش ؛ في تلك اللحظات لم يتذكروا من حياتهم في مصر العذاب الذي عاثوه من فرعون مصر ، كما ذكرته التوراة ، وإنما تذكروا فقط الأكل الجيد والمتنوع الذي تمتعوا به هناك . تذكروا تجمعهم حول قدور اللحم وأكلهم الخبز حتى الشبع .

« فتذمر كل جماعة بني إسرائيل على موسى وهارون في البرية . وقال لهما بنو إسرائيل ليتنا متنا بيد الرب في أرض مصر إذ كنا جالسين عند قدور اللحم نأكل خبزاً للشبع . فانكما اخرجتمانا إلى هذا القفر لكي تميتا كل هذا الجهور بالجوع » (٤٠) .

وأيضاً قبل ذلك حينما تعرضوا لخطر الإبادة على يد فرعون بعد أن خرجوا من مصر وكاد أن يلحق فرعون بهم ، نجدهم يقولون لموسى :

« ... هل لأنه ليست قبور في مصر أخذتنا لنموت في البرية . ماذا صنعت بنا حتى أخرجتنا من مصر . أليس هذا هو الكلام الذي كلمناك به في مصر قائلين كف عنا فنخدم المصريين . لأنه خير لنا أن نخدم المصريين من أن نموت في البرية » (٤١) .

(٤٠) خروج ١٦/٣ - ٣٠

(٤١) خروج ١٤/١١ - ١٢

وإذا تركنا حالات النظر إلى الوراء في القصة وحاولنا أن نرصد حالات النظر إلى الامام ، أى استطلاع المستقبل في قصة العهد القديم . فإننا يمكن أن نجد أنفسنا أمام كم هائل من هذه الحالات وبصفة خاصة في قصص الأنبياء الذين تنبأوا بما سحل باليهود من أحداث وأبلغوهم بها قبل حدوثها ، وامثال اشعيا النبي وعاموس الخ . وبخلاف ذلك فإن السمة الغالبة في قصص العهد القديم أن القصص يتحاشى إبلاغ قراءه مسبقا بما سوف يحدث . وصحيح أن ما سيحدث في مستقبل القصة لا يخفى على القصاص الذى يعرف كل شئ . ولكنه في الغالب لم يعتد على إشراك القراء في هذه المعرفة . ويشذ عن ذلك عدة حالات ينبتنا فيها القصاص عن نوايا الرب ، هذا إذا اعتبرنا أن نية الرب بها تلميح واضح إلى ما سيحدث في المستقبل .

وعلى سبيل المثال ؛ فلقد ابلغنا القصاص عن ابناء الكاهن على الذين لم يسمعوا كلام ابيهم ، لان الرب رغب في أمانتهم :

« هوذا تأتى أيام اقطع فيها ذراعك وذراع بيت أبيك حتى لا يكون شيخ في بيتك . وترى ضيق المسكن في كل ما يحسن به إلى إسرائيل ولا يكون شيخ في بيتك كل الايام . ورجل لك لا أقطعه من أمام مذبحى يكون لاكلال عينيك وتذوب نفسك وجميع ذرية بيتك يموتون شبانا . وهذه لك علامه تأتى على ابنك حفى وفينحاس . في يوم واحد يموتان كلاهما » . (٤٢) .

وأيضاً يوضح لنا القصاص أن الرب أمر بانتهاك نصيحة أحيثوفل الحسنة لأن الرب يريد بعد ذلك الاساءه إلى ابشالوم .

« فقال ابشالوم وكل رجال اسرائيل أن مشورة حوشاى الأركى أحسن من مشورة احيثوفل . فإن الرب أمر بإبطال مشورة أحيثوفل الصالحة لكى ينزل الرب الشر بأبشالوم » (٤٣) .

وأيضاً هذا النموذج من قصة حواء والحية :

« وكانت الحيه أحيى جميع حيوانات البرية التى عملها الرب الاله . فقالت للمرأة أحقا قال الله لا تأكلا من كل شجر الجنة ؟ فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنة نأكل . وأما ثمرة الشجرة التى فى وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمسه لئلا تموتا . فقالت الحيه للمرأة لن تموتا . بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تفتتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر » (٤٤) .

ولكن فى أغلب الحالات التى يعنى فيها المؤلف بالإشارة إلى ما سيأتى من أحداث في المستقبل ، نجده يفعل ذلك كجزء لا يتجزأ من الحدث نفسه . فأحد المشتركين فى الحدث يطلع على المستقبل . وهو كما سبق الذكر ، إما إن يكون نبي الرب أو ملاكه أو حتى الرب نفسه . ويأتى ذلك بصورة مباشرة أو من خلال حلم ، فى أغلب الأحوال ، حيث يبلغ أحد المشتركين فى الحدث الشخصيات الأخرى بما سوف يأتى من أحداث . مثل :

(٤٢) صموئيل الاول ٣١/٢ - ٣٤ .

(٤٣) صموئيل الثاني ١٤/١٦ .

(٤٤) تلك ١/٣ - ٥ .

« فقال الرب لموسى أنظر . أنا جعلتك إلها لفرعون وهارون أخوك يكون نبيك . أنت تتكلم بكل ما أمرك وهارون أخوك يكلم فرعون ليطلق بنى اسرائيل من أرضه . ولكنى أقسى قلب فرعون وأكثر آياتى وعجائبي فى أرض مصر . ولا يسمع لكما فرعون حتى أجعل يدي على مصر فأخرج أجنادى شعبى بنى اسرائيل من أرض باحكام عظيمة . فيعرف المصريون انى انا الرب حينما أمد يدي على مصر وأخرج بنى اسرائيل من بينهم » (٤٥) .

والابلاغ عما سوف يقع من احداث يخدم هدفا هاما . فهو يعطى فكرة مسبقة عما سياتى من أحداث . ويوجه انتباه القارئ إلى متابعة التطورات . بالإضافة الى أنه يلقى الضوء على المعنى العميق للأحداث . وهو يعطينا المفتاح الذى يسهل لنا قراءة العمل والوقوف على العلاقات السببية والقوى الخفية المحركة للأحداث . وبالإضافة إلى ذلك فإن الانباء بمستقبل الأحداث يمنح القارئ الاحساس بأن هذه الأحداث لا تتسم بصورة عرضية ولا تأتى من قبيل الصدفة ، بل إن هناك خطة ما وغاية معينة لها .

ويمكن لنا أن نلخص أنماط النظر إلى المستقبل فى قصة العهد القديم ، ونقسمها إلى أنواع : فهى إما أن تكون توقعات بالأحداث ، أو آمالا فى وقوع أحداث ، أو مخاوف من وقوع حدث معين . وقد تكون أيضا استفسارات أو مخططات للمستقبل ؛ رغبات ، وعود ، قرارات ، أو أوامر إلهية .

وكل هذه الأنواع مثله فى قصص العهد القديم بوفره . ووفرتها تعطى قصص العهد القديم خاصية الاستعداد الى ما هوآت . والتطلع الدائم الى المضى قدما بلا انتظار . وهذا يساعد كثيرا فى رسم الشخصية وفى توضيح الحدث الدرامى للقصص فى العهد القديم .

٣) وحدة المكان :

ترتبط قضية المكان ، شأنها فى ذلك شأن قضية الزمان ، ارتباطا عضويا وثيقا بالأدب الروائى . فالأحداث حتى لو كانت داخلية صميمية ، تحتاج إلى إطار تدور فيه . وحيز زمنى تشغله (٤٦) .

والزمان والمكان يستخدمان معا فى تحديد الأحداث ، فعن طريق وضع الأحداث فى مسارها الطبيعى العادى فى الزمان والمكان ، نجدها نحصل على سمة خاصة تنفرد بها . كما أن الزمان والمكان يمنحان القصة بعدا واقعيا . على عكس الأساطير والحواديت ، حيث إن المكان والزمان فيها إما أنه لا يرد لها ذكر بالمرّة أو لا يحددان بصورة واضحة . فيقال مثلا :

« كان ذات مره ، او حدث منذ سنوات طويلة ، أو وقع فى أرض بعيدة » (٤٧) .

(٤٥) خروج ١٧/٥ .

(٤٦) أسعد ، سانية . القصة القصيرة وقضية المكان . « نصوص » المجلد الثاني العدد الرابع ١٩٨٢ ، ص ١٧٩ .

(٤٧) بن الفرات . التشكيل الفنى . ص ١٨٨ .

وفي قصص العهد القديم نجد أن الحدث غالبا يقع داخل إطار محدد بوضوح ، يبرز فيه الزمان والمكان . ومع ذلك فهناك فروق واضحة بين بعد الزمن وبعد المكان داخل القصة . وبإحدى ذى بدء نقول إنه لا توجد في مجال الزمن علاقة توازن كتلك الموجودة بين زمن القص وزمن المقصوص .

فنحن نجد أن هناك مكاناً موجوداً في داخل القصة ، ولكن القصة ليست موجودة في داخل المكان . ولذلك فإن المكان الداخلي للقصة لا يتحقق في المكان الخارجي ، وإنما يتحقق في الزمن الخارجي . وأيضاً فإن وسائل تشكيل المكان في القصة تختلف اختلافاً جوهرياً عن تشكيل الزمن .

فنحن نجد أن أغلب قصص العهد القديم تبسط أمامنا عالماً ذا آفاق واسعة . فأغلب القصص لا تدور أحداثها في مكان واحد محدد ، وإنما نراها في أغلب الأحوال تتسع مساحتها لتشمل أماكن مختلفة ، كما في قصة يعقوب مثلاً ، التي بدأت في أرض كنعان ومرت على آرام النهرين وانتهت في مصر . وأيضاً قصة موسى التي بدأت في مصر ثم أرض مدين ثم عاد إلى مصر مرة أخرى لتنتهي القصة وموسى فوق الجبل ينظر إلى فلسطين ويموت قبل أن يدخلها .

وفي كثير من الحالات نلاحظ أن القصص ينتقل بنفسه إلى كل الأماكن التي تقع فيها الأحداث ، مهما تباعدت ، ويطلعنا بصورة مباشرة على ما يحدث هناك .

فها هو القصص في قصة آدم والجنة ، نشعر به بصورة واضحة ، حيث يستخدم أسلوب الاخبار المباشر : « وأخذ الرب الإله آدم ووضعه في جنة عدن ليعملها ويحفظها . أوصى الرب الإله آدم قائلاً من جميع شجر الجنة تأكل أكلاً » (٤٨) .

وها هو القصص أيضاً ينتقل مع موسى أينما حل ، فحينما كان موسى في مصر تواجد القصص معه ، وحينما ذهب إلى أرض مديان نجده هناك أيضاً :

« وحدث في تلك الأيام لما كبر موسى أنه خرج إلى إخوته لينظر في أفعالهم . فرأى رجلاً مصرياً يضرب رجلاً عبرانياً من إخوته فالتفت إلى هنا وهناك ورأى أن ليس أحد يقتل المصري وطمره في الرمل وكان لكاهن مديان سبع بنات . فأتين واستقين وملان الاجران ليسقين غنم ابنيهن . فألق الرعاء وطردوهن . فنهض موسى وانجدهن وسقى غنمهن » (٤٩) .

ونادراً جداً أن نسمع في قصص العهد القديم عن الأحداث في مكان آخر بصورة غير مباشرة من خلال مبشر أو رسول يأتي من هناك ، ففي قصة يعقوب ، على سبيل المثال ، نسمع من الرسل أن عيسو خرج لمقابلة يعقوب ومعه أربعماية رجل .

(٤٨) تكم ١/١٥ - ١٦

(٤٩) خروج ٢/١١ - ١٧

(٥٠) تكم ٣٢/٦

« فرجع الرسل الى يعقوب قائلين أتينا الى أخيك الى عيسو ، وهو أيضا قادم للقائك وأربع مئة رجل معه » (٥٠) .
وأيضا وصول خبر موت ابني الكاهن عالي .

« . . فحارب الفلسطينيون وانكسر اسرائيل وهربوا كل واحد الى خيمته . وكانت الضربة عظيمة جدا . وسقط من اسرائيل ثلاثون ألف راجل . وأخذ تابوت الله ومات ابنا عالي حفي . وفينحاس . فركض رجل من بنيامين من الصف وجاء الى شيلوه في ذلك اليوم وثيابه ممزقة وتراب على رأسه . ولما جاء فاذا عالي جالس على كرسي بجانب الطريق يراقب لأن قلبه كان مضطربا لأجل تابوت الله ولما جاء الرجل ليخبر في المدينة صرخت المدينة كلها . فسمع عالي صوت الصراخ فقال ما هو صوت الضجيج هذا . فأسرع الرجل وأخبر عالي » (٥١) .

وتبرز بشارة الرسل هذه بصورة أكثر وضوحا في قصة أيوب ، حيث يصير الكاتب على تكرار وصول الرسل مؤكدا الانتقال بالخبر من مكان الى آخر .

« وكان ذات يوم وأبناؤه وبناته يأكلون ويشربون خمرا في بيت أخيهما الأكبر . ان رسولا جاء الى أيوب وقال . البقر كانت تحرث والاتن ترعى بجانبها فسقط عليها السبثيون وأخذوها وضربوا الغلمان بحد السيف ونجوت أنا وحدي لأخبرك . وبينما هو يتكلم اذ جاء آخر وقال نار الله سقطت من السماء فأحرقت الغنم والغلمان وأكلتهم ونجوت أنا وحدي لأخبرك . وبينما هو يتكلم اذ جاء آخر وقال : الكلدانيون عينوا ثلاث فرق فهجموا على الجمال وأخذوها وضربوا الغلمان بحد السيف ونجوت أنا وحدي لأخبرك . وبينما هو يتكلم اذ جاء آخر وقال بنوك وبناتك كانوا يأكلون ويشربون خمرا في بيت أخيهما الأكبر ، واذا ريح شديدة جاءت من عبر القفر وصدمت زوايا البيت الاربع فسقط على الغلمان فماتوا ونجوت أنا وحدي لأخبرك » (٥٢) .

لفي هذه القصص يتبع الكاتب تكنيك اطلاعنا على الأحداث من خلال الأعمال التي يأتي بها متلقى الانباء .
فيعقوب يتحدث عن وسائل تجنب حدوث سوء معه . وقد عبر أيضا عن مخاوفه وعن احساسه بالذنب .

« فخاف يعقوب جدا وضاق به الامر . فقسم القوم الذين معه والغنم والبقر والجمال الى جيشين . وقال ان جاء عيسو الى الجيش الواحد وضربه يكون الجيش الثاني باقيا » (٥٣)

وعالي ينتفض لمجرد سماع أن تابوت الرب قد أخذ :

« فأجاب المخبر وقال هرب اسرائيل أمام الفلسطينيين وكانت أيضا كسرة عظيمة في الشعب ومات أيضا ابنك حفي وفينحاس وأخذ تابوت الله . وكان لما ذكر تابوت الله أنه سقط عن الكرسي الى الورا الى جانب الباب فانكسرت رقبته ومات . لأنه كان رجلا شيخا وثقيلا » (٥٤)

(٥١) صمويل الاول ١٠/٤ - ١٥ .

(٥٢) ايوب ١ - ١٣/١٩ .

(٥٣) تك ٧/٣٢ - ٨ .

(٥٤) صمويل الاول ١٧/٤ - ١٨ .

وأيوب يبرر الحدث ، كما يثبت أيضا صموده في الاختبار .

« فقام أيوب ومزق جيبته وجز شعر رأسه وخر على الأرض وسجد . وقال عريانا خرجت من بطن أمي وعريانا أعود الى هناك . الرب أعطى والرب أخذ فليكن اسم الرب مباركا »^(٥٥)

وهناك أكثر من وسيلة للتعرف على المكان في قصص العهد القديم ، نذكر منها وسيلة مباشرة وأخرى غير مباشرة . فأما المباشرة فهي ذكر اسم المكان في داخل الحدث ، وأما غير المباشرة فهي حركة الشخصيات ذاتها داخل الحدث . ومن خلال حركة الشخصيات يمكن أن تعثر على الأماكن التي تنتقل إليها . وهاتان الوسيلتان تعملان معا في كثير من الأحيان . حيث تقوم الشخصيات برحلات مختلفة متنقلة من مكان الى آخر . وبهذه المناسبة نذكر أسماء الأماكن التي خرجوا منها أو التي يصلون إليها ويقيمون فيها .

وحينما نتابع حركة الشخصيات ينشأ لدينا بصورة غير مباشرة احساس بوجود المكان . ولنأخذ مثالا على ذلك أحد النماذج الكثيرة الواردة بالذات في سفر التكوين .

« فصعدوا من مصر وجاءوا الى أرض كنعان الى يعقوب أبيهم . وأخبروه قائلين يوسف حي بعد . وهو متسلط على كل أرض مصر . . وأبصر العجالات التي أرسلها يوسف ليحمله فعاشت روح يعقوب أبيهم . فقال اسرائيل كفى . يوسف ابني حي بعد . اذهب واراها قبل أن أموت »^(٥٦) .

وأیضا .

« فصعد يوسف ليدفن أباه . وصعد به جميع عبيد فرعون شيوخ بيته وجميع شيوخ أرض مصر . وكل بيت يوسف وأخوته وبيت أبيه . غير أنهم تركوا أولادهم وغنمهم ومقرهم في أرض جاسان . . فأتوا الى بيدر اطار الذي في عبر الاردن وناحوا هناك نوحا عظيما جدا »^(٥٧) .

وعموما فانه في أغلب قصص العهد القديم لا تذكر حركة الشخصيات في المكان عن طريق مشاهد أو شخصية أخرى وإنما عن طريق القصص . فالقصص يبلغنا عن رحلات ابراهيم من أور الكلدانيين الى أرض كنعان ، في داخل أرض كنعان طولا وعرضا ، ومن كنعان الى مصر والعودة ثانية . ونحن نسمع أن عبد ابراهيم ومن بعده يعقوب أيضا ، ذهبا من أرض كنعان الى آرام النهرين وعادا . ويعقوب ينزل الى مصر هو وأولاده ، بعد أن قدم إليها ابنه يوسف وعاش فيها وارثقى سلم الشهرة . وها هو موسى يهرب من مصر الى أرض مدين ثم يعود الى مصر مرة أخرى . وبني

(٥٥) ايوب ١/ ٢٠ - ٢١ .

(٥٦) تك ٤٥/ ٢٨ - ٢٩ .

(٥٧) تك ٥٠/ ٧ - ١١ .

اسرائيل يتركون مصر ويعبرون صحراء سيناء ويذهبون الى أدوم ومؤاب حتى يصلوا في النهاية الى فلسطين . وها هو أيضا داود يهرب الى صحراء يهودا والى أرض النقب . وبعد ذلك يذهب الى وادي الأردن الشرقي . والنبي الياهو يتجول في البلاد من مكان الى آخر ، وهو يذهب أيضا الى جبل الرب ، جبل حوريب ، والنبي اليسع يكثر أيضا من التجوال في البلاد حتى يصل الى دمشق .

ولهذا يمكننا القول ان الحركة تسيطر بصفة دائمة على أغلب قصص العهد القديم . وصحيح أن أغلب هذه القصص تتحرك فيها الشخصيات في هامش الحدث . الا أن هناك أيضا قصصا تعتبر الحركة فيها أساسا بنائيا رئيسيا وهي تعتبر بالفعل مركز الحدث^(٥٨) .

ويظهر ذلك بوضوح في قصص المطاردة على مدار العهد القديم كله ، والتي نذكر منها على سبيل المثال :

« فهرب داود ونجا وجاء الى صموئيل في الرامة وأخبره بكل ما عمل به شاول وذهب هو وصموئيل وأقاما في تابوت . فأخبر شاول وقيل له هوذا داود في تابوت في الرامة . فأرسل شاول رسلا لأخذ داود ولما رأوا جماعة لانياس يتنبأون وصموئيل واقفا رئيسا عليهم كان روح الله على رسل شاول فتنبأوا هم أيضا »^(٥٩) .

ويمكن أن نلاحظ أن الأماكن التي يرد ذكرها في قصص العهد القديم كثيرة جدا . فنحن نجد أن الكاتب يهتم حتى بذكر أسماء المدن والقرى والأنهار والوديان والغدران وينابيع الماء والجبال والغابات^(٦٠) ،

ومثال ذلك ما جاء في قصة موسى وأخيه هارون حينما أمره الرب بالذهاب لاستقباله ، أو حينما أمر الرب موسى بابلاغ المكان الذي يقف عنده بنو اسرائيل في أثناء خروجهم من مصر .

« وقال الرب لهارون اذهب الى البرية لاستقبال موسى ، والتقاءه في جبل الله وقبله »^(٦١)

« وكلم الرب موسى قائلا . كلم بني اسرائيل أن يرجعوا وينزلوا أمام فم الحيروت بين مجدل والبحر أمام بعل صفون مقابله تنزلون عند البحر »^(٦٢)

وأیضا ذكر تقسيم الأرض على الأسباط ، فنحن نجد نصيب سبط بنيامين مثلا يرد على النحو التالي :

(٥٨) بن افرات التشكيل الفني . ص ١٩٠ .

(٥٩) صموئيل الاول ١٨/١٩ - ٢١

(٦٠) بن الرات . التشكيل الفني ، ص ١٩٢ .

(٦١) خروج ٢٧/٤ .

(٦٢) خروج ١٤/١ - ٢ .

« وكانت مدن سبط بني بنيامين حسب عشائهم أريحا وبيت حجلة ووادي قصيص . وبيت العربية ومصاريم بيت ايل ، والعويم والغارة وعفرة وكفر العموني والعفني وجبع ست عشرة مدينة مع ضياعها . جبعون والرامة وبثيروت والمصفاة والكفيرة والموصة . وراثم ويرفثيل وتراله وصيلع وآلف واليوس . هي أورشليم . وجبعه وقرية . أربعة عشرة مدينة مع ضياعها . هذا هو نصيب بني بنيامين حسب عشائهم » (٦٣) .

ويمكن أيضا أن نجد في بعض القصص ذكرا للمنازل في داخل المدن ، مثل بيت الملك أو بيت بعض عليه القوم . ولكن هذا لا يأتي لمجرد السرد وإنما يساهم مساهمة فعالة في بناء مجال الأحداث ، كما أنه يضفي أيضا عمقا مكانيا على القصص . ويتجلى ذلك بوضوح في الوصف الدقيق الذي أورده الكاتب لهيكل سليمان :

وكان في سنة الأربع مئة والثمانين لخروج بني اسرائيل من أرض مصر في السنة الرابعة للملك سليمان على اسرائيل في شهر زيو وهو الشهر الثاني أنه بنى البيت للرب . والبيت الذي بناه الملك سليمان للرب طوله ستون ذراعا وعرضه عشرون ذراعا وسمكه ثلاثون ذراعا . والرواق قدام هيكل البيت طوله عشرون ذراعا حسب عرض البيت وعرضه عشر أذرع قدام البيت . وعمل للبيت كوى مسقوفة مشبكة . وبنى مع حائط البيت طباقا حواليه مع حيطان البيت حول الهيكل والمحراب وعمل غرفات في مستديرها (٦٤) .

وبصفة عامة ، سواء كان المقصود أماكن جغرافية مثل المدن والأنهار أو تفصيلات داخل المدن مثل المنازل والحجرات بداخلها ، فإن هذه الأماكن لا تذكر في القصة إلا كجزء لا يتجزأ من الحدث نفسه . والشخصيات تتحرك ، وفي إطار تحركها تصل إلى هذا المكان أو تخرج منه ، بحيث لا تنفصل حركة الشخصيات عن المكان المرتبط ارتباطا وثيقا بالحدث نفسه .

ويمكننا أيضا القول بأن القصص في قصص العهد القديم كان يذكر ، أغلب الأحوال ، مكان الخروج ومكان الوصول فقط دون التوقف في الطريق الموصل بين هاتين النقطتين . ومثال ذلك :

« وحدث في تلك الأيام لما كبر موسى أنه خرج إلى أخوته لينظر في أثقالهم . فرأى رجلا مصريا يضرب رجلا عبرانيا من أخوته . فالتفت إلى هنا وهناك ورأى أن ليس أحد يقتل المصري وطمره في الرمل » . . فسمع فرعون هذا الأمر فطلب أن يقتل موسى . فهرب موسى من وجه فرعون وسكن في أرض مديان وجلس عند البئر (٦٥) .

وأیضا :

وقال الرب لموسى في مديان اذهب ارجع إلى مصر . لأنه قد مات جميع القوم الذين كانوا يطلبون نفسك . فأخذ موسى امرأته وبنيه واركبهم على الحمير ورجع إلى أرض مصر (٦٦) .

(٦٣) يشوع ١٨/٢١ - ٢٦ .

(٦٤) ملوك اول ٦/١ - ٥ .

(٦٥) خروج ١١/٢ - ١٥ .

(٦٦) خروج ٤/١٩ - ٢٠ .

ولكن هذا لا يعني أن هذه سمة مطلقة في قصص العهد القديم ، ولكنها كانت سمة غالبية فقط . فنحن نجد في نفس السفر أيضا أن قصة خروج موسى واليهود من مصر تذكر بالتفصيل الدقيق بكافة الأماكن التي مر بها اليهود منذ خروجهم من مصر حتى وصولهم إلى أرض كنعان (٦٧) .

كما أن هناك أيضا عدة حالات تذكر فيها بعض الوقفات في الطريق . وفي هذه الحالات تذكر الأماكن في الطريق نتيجة للدور الذي تلعبه في القصة . وهذا الدور يختلف في أهميته من قصة لأخرى .

ولكي نفهم الدور الذي تلعبه الأماكن المذكورة في القصة ، لا بد أن نقر بحقيقة مبدئية وهي أن القصاص يوجه حديثه إلى الجمهور الذي يعرف هذه الأماكن . ولها معنى في نظر هذا الجمهور ، وإن كانت أحيانا تخفى عليه لتباعد الزمان وندرة معرفته بالحقائق الواقعية في فترة العهد القديم .

فها نحن ، مثلا ، نجد في قصة يعقوب :

« فخرج يعقوب من بئر سبع وذهب نحو حاران وصادف مكانا ويات هناك لأن الشمس كانت قد غابت . وأخذ من حجارة المكان ووضعها تحت رأسه فاضطجع في ذلك المكان . . فاستيقظ يعقوب من نومه وقال حقا إن الرب في هذا المكان ما هذا إلا بيت الله وهذا باب السماء . . ودعا اسم المكان بيت ابل . ولكن اسم المدينة أولا كان لوز » (٦٨) .

فنحن هنا نجد أن يعقوب خرج من بئر سبع متجها نحو حاران ولكنه في الطريق يتوقف في منطقة تدعى بيت ابل . وهي هنا تذكر وحدها دون أي ذكر للأماكن التي وقف فيها يعقوب وهو في طريقه من أرض كنعان إلى آرام النهرين .

ويلاحظ في هذه القصة أيضا أن الكاتب لم يذكر اسم المكان جملة واحدة . بل نجده يقول « صادف مكانا ويات هناك » . ثم يقول « فاضطجع في ذلك المكان » إلى أن يصل في النهاية إلى ذكر الاسم « بيت ابل » . ولكن اسم المدينة أولا كان « لوز » .

ويمكن القول أيضا بأن ذكر هذا المكان دون غيره في الطريق الذي قطعه يعقوب بين بئر سبع وحاران ، يرجع إلى أن الرب ظهر ليعقوب في هذا المكان قبل مغادرته للبلاد . وهذا الظهور جعل الرب يؤكد ليعقوب أن الرب سيحفظه أينما ذهب وسيعيده ثانية إلى هذه الأرض . إذن فهذا المكان هام جدا في بناء الحدث داخل القصة إذا أخذنا بهذا التحليل .

(٦٧) راجع سفر الخروج الأصحاحات من ١٣ - ١٩ .

(٦٨) تكم ٢٨ / ١٠ - ١٩ .

وكذلك فاننا نجد في قصة داود حينها هرب من وجه أبشالوم ابنه من القدس الى مخنايم ، تذكر عدة نقاط في الطريق ، نحل قدرون ، معاليه هازيتيم ، بحوريم ، والأردن .

ولكن من المهم القول بأن الأماكن في قصص العهد القديم لا تشكل بصورة واقعية محسوسة . ولا بد أن نفرق بين مجرد ذكر الأماكن وبين وصفها . فالأماكن في العهد القديم تذكر فقط - في معرض الحدث ، ولا ترسم أمامنا صورة حية وواضحة عنها . فنحن لا نرى في قصص العهد القديم تصويرا للمشاهد الطبيعية ، مثلاً ، بل إن رسم الجنة في سفر التكوين جاء باهتا لا يعطي أية ملامح واضحة عن الجنة ، اللهم الا أن بها شجر .

« وأثبت الرب الاله من الأرض كل شجرة شهية للنظر وجيدة للأكل . وشجرة الحياة في وسط الجنة وشجرة معرفة الخير والشر . وكان نهر يخرج من عدن ليسقي الجنة . . وأوصى الرب الاله آدم قائلاً من جميع شجر الجنة تأكل أكلاً . وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منها . لأنك يوم تأكل موتاً تموت » (٦٩) .

وكالعادة في العهد القديم ، هناك قصص أخرى تشد عن ذلك . وقد يكون مرجع هذا الى اختلاف الكاتب والعهد - كما سبق أن أوضحنا في المقدمة .

فنحن نرى مثلاً خيمة الاجتماع والمسكن الذي أقامه موسى يرد بأدق تفصيلاته لدرجة أن وصف دقائق المسكن تمثل في سفر الخروج الاصحاحات من ٣٥ الى ٤٠ .

وعلى أية حال ، فإن الأماكن الوارد ذكرها في قصص العهد القديم ، موجودة كخلفية للأحداث ، وكساحة يقع فيها الحدث . ولكن لا تتاح لنا فرصة المقارنة بين الصورة المعروضة أمامنا في القصة والصورة التي يمكن أن نتخيلها في ذهننا .

ومن المعروف أن الزمن لا يخضع للنظرة المباشرة عن طريق الحواس . ولكن المكان محسوس ومتجسد ويمكن لمسه في الواقع عن طريق الحواس . ولذلك فاننا لا نشعر بالمكان في الخلق الأدبي كوجود حقيقي . ولكن هذا لا يعني أن الوصف يجب أن يكون ثرياً في ذكر تفصيلات المكان ، وإن كان من المؤكد أنه يمكن تجسيد المكان في القصة من خلال التصوير الأسلوبى . ويمكن أن نلخص قضية المكان في قصص العهد القديم ، بأنها تختلف جلدياً عن قضية الزمن ، فالمكان يأتي مشوشاً ، غير واضح المعالم . وهذه الحقيقة لا يمكن تفسيرها بأن الأدب هو فن الزمن وليس في المكان . ذلك لأننا نعرف جيداً أنه في استطاعة العمل الأدبي أن « يرسم » الأماكن والمناظر بدرجة متناهية من الاتقان الفني ، عن طريق الكلمات وهو ما يمكن أن نطلق عليه فن الرسم بالكلمات .

ويمكننا أن نرجع عدم وجود الوصف الدقيق للمكان في قصص العهد القديم الى التوتر الداخلي الموجود في العمل الأدبي نفسه بين رسم الزمن ورسم المكان .

فهذا التوتر الذي لا يوجد خارج اطار الواقع الأدبي ، يرجع الى حقيقة أن الانتاج الادبي غير قادر على بناء المكان الا من خلال تتابع الكلمات . ونتيجة لذلك يستمر زمن القص فترة أطول - في الوقت الذي نجد أن القصة تتعامل مع أوصاف تفصيلية للاماكن أو المساحات ، بينما زمن القص يتوقف طوال هذه الفترة . وهذا التوقف في زمن القص يدخل عنصر الثبات الى القصة . ولذلك فانه لا يتساوى مع الطبيعة الحركية للقصة في العهد القديم . فمن الشائع في قصة العهد القديم التركيز على بناء الاحساس من خلال سرعة تدفق الزمن وهذه النتيجة تتحقق بالضرورة على حساب بناء المكان . فالمكان لكونه ثابتا وغير متغير في جوهره ، يعد أساسا غريبا في قصة العهد القديم التي يكثر فيها عرض المتغيرات والتطورات السريعة . وبالطبع فان عدم وجود وصف للمكان مرتبط بعدم وجود أوصاف تفصيلية للشخصيات العاملة في القصة ، وتفصيلات ما تتعامل معه هذه الشخصيات من ملابس ومأكول واحتياجات أخرى . فان كل هذا يؤدي الى توقف زمن القص ، ويكسر معدل التقدم في القصة . وكاتب القصة في العهد القديم لا يريد أن يكثر من الوقفات التي تعوق متابعته للأحداث التي تقع وتتطور بسرعة .

وأخيرا ، فان قصص العهد القديم ، باعتبارها قصصا درامية ، تستأج أولا وقبل كل شيء الى بعد الزمن لكي يسهل تطور الحدث فيها ، في الوقت الذي يحتل المكان ركنا هامشيا من حيث الأهمية بالقياس للزمن .

قد يبدو الحديث عن الصلة بين الأسطورة والحضارة والمسرح أمراً جديداً إذا نظرنا إليه من حيث كونه حقلاً للدراسة العلمية ، ومع ذلك فالتداخل بين هذه العناصر الثلاثة من حيث الممارسة العملية ، أمر قديم قدم الكتابة المسرحية ذاتها . وفي هذا الصدد نجد الأساطير اليونانية ، على سبيل المثال ، تشكل معينا أساسيا ومستمرا للشعراء المسرحيين اليونان الذين وصل إلينا انتاجهم منذ بدايات القرن الخامس ق.م ، وفي كثير من الأحيان كانت الأسطورة الواحدة تطرح نفسها كموضوع للمعالجة عند أكثر من شاعر مسرحي ، بل لقد كان المشاهد اليوناني يحضر العرض المسرحي وهو يعرف مسبقا الأسطورة التي تدور حولها المسرحية ، ولا يبقى جديداً عليه الا التعرف على البعد الذي اختاره الشاعر من بين أبعاد الأسطورة لكي يتخذ منه موضوعا أو مقولة لمسرحيته ، والرؤية التي يتناول من خلالها هذا البعد . وهنا أود أن أذكر أن هذه الرؤية لم تكن بأية حال رؤية شخصية فحسب ، أساسها هو التكوين النفسي أو المزاجي للشاعر ، وإنما كانت تعكس الى جانب ذلك ، الهوية الحضارية للعصر الذي كان يكتب فيه ، بما فيه من قضايا واهتمامات وتيارات فكرية واجتماعية . وهي الهوية التي تنعكس بالضرورة على المواقف الأساسية للكاتب المسرحي في حياته وفكره ، ومن ثم تظهر بشكل مباشر أو غير مباشر فيما يقدمه .

- ١ -

وفي الواقع فإن هذا التداخل ، أو بالأحرى التفاعل ، بين الأسطورة والحضارة والمسرح يكمن في طبيعة كل من هذه العناصر ، وهي طبيعة ظهرت أبعادها الحقيقية على أثر المفهوم العلمي الذي بدأ ينفذ

الأسطورة والحضارة والمسرح في مأهاة "أوديب ملكاً"

لطفي عبدالوهاب يحيى

استاذ الحضارة ورئيس قسم المسرح

في جامعة الاسكندرية

(*) أثرت استخدام هذا الشكل بعنوان مسرحية سوفوكليس على أساس شيوعه ، وذلك اعتماداً من الغرابة بالنسبة للقارئ مع ذلك أود أن أقول ان الاسم الصحيح في اليونانية هو « أوديبوس » Oedipous ، كما أن لفظة « ملكاً » تقصها الدقة . فالملك في اليونانية هو basileus ، بينما اللفظة المستخدمة في العنوان اليوناني للمسرحية هي Tyran- nos أو « السيد » وكانت تطلق على الحاكم الذي يصل الى الحكم من غير طريق الوراثة .

الى عدد من حقول الدراسات الانسانية في العقدين الثالث والرابع من القرن الحالي ثم أخذ في الانتشار بعد ذلك حتى الفترة التي نعيشها الآن وفي ضوء هذا المفهوم العلمي لم تعد الاسطورة مجرد قصة تروى وتشير في خير حالاتها الى مغزى غالبا ما يكون اخلاقيا ، وانما بدأت تتخطى حدود هذه النظرة البسيطة المباشرة لتتحول الى مؤشر حضارى يتعامل مع الوجود الانساني في انتشاره مكانيا واستمراره زمانيا . ذلك ان الاسطورة اذا توقفت عند حدود القصة المباشرة التي تروىها تحولت الى أداة تسلية عابرة تفقد الباحث الاساسي على الاهتمام بها والابقاء عليها عن طريق التسجيل أو الرواية من جيل لآخر - وهو أمر حرصت عليه المجتمعات القديمة كل الحرص كما يشهد على ذلك الواقع التاريخي في حالة الأساطير التي وصلت اليها . وإلى المغزى الحضارى يشير جليبير دوران Gilbert Durand حين يقول « ان ما يهم في الاسطورة ليس مسار الاحداث وحده ، ولكن المعنى الرمزي للالفاظ » .^(١) بينما يكمل هذا المعنى في وضوح وبشء من التفصيل أندريه بروتون Andre Breton حيث يذكر ، وهو بصدد تعريف يتوصل اليه من خلال دراسة خاصة بأسطورة أوديب ، أنه « أمام قوة هذه الاسطورة التي برزت قدرتها على الانتشار المباشر ، كما برزت قدرتها كذلك على الاستمرار حتى وقتنا الحاضر ، فاننا لا نستطيع أن نشك في أنها تعبر عن حقيقة جماعية عامة ومستمرة ، وانما تنقل ، من خلال لغة مجازية ، مجموعة من الملاحظات التي تقوم على أسس قوية لا يمكن ان تنسحب على مجال آخر غير مجال الوجود الانساني » .^(٢)

اما عن العنصر الثانى من هذه العناصر الثلاثة المتداخلة المتفاعلة ، وهو عنصر الحضارة ، فانه لم يعد يقتصر على مجموعة من المخلفات الأثرية والمدونات الأدبية تصل اليها من هذا المجتمع أو ذاك وتشير الى مدى ما أحرزه أو تقاعس عنه من تقدم ، وتوقف قيمتها عند حدود ما تقدمه أو تفتقر اليه من تكوين جمالي أو طرز ومؤثرات فنية أو انجازات علمية ، وانما أصبحت الحضارة في ضوء المفهوم العلمي الجديد تهتم الى جانب ذلك ، وفي الواقع قبل ذلك ، بأحوال البشر الذين يعيشون في هذه المجتمعات : عقائدهم وآمالهم وتصوراتهم وقيمهم ومواقفهم التي تصبح المخلفات الأثرية والادبية مجرد مؤشرات متناثرة وغير كاملة اليها . وربما كان أوجز واكثف عن هذا المعنى هو ما أورده جورج دوفيرييه George Devereux في دراسته النفسية الاجتماعية عن الاحلام في الدراما اليونانية حين يقول : « ان اليونان لم يكونوا مباني أو تماثيل أو قطع عملة أو أوراقا بردية أو بقايا أثرية ، وانما كانوا بشرا » .^(٣)

فاذا أتينا الى ثالث هذه العناصر ، وهو المسرح ، وجدنا الاهتمام به يتجه في ذات الاتجاه الانساني الذى سار فيه العنصران الآخران ، فلم يعد يقتصر ، كما كان من قبل ، على مجرد دراسة لنصوص مسرحية بهدف النقد الفني أو الادبي فحسب ، أو عرض للمسرحيات بهدف المتعة أو حتى بهدف التطهير Catharthis الذى أشار اليه أرسطو في كتابه عن الشعر وهو الكتاب الذى خصصه للحديث عن مقومات العمل المسرحي ، وانما أصبح المسرح - بعد ظهور المفهوم

(١) Durand, Gilbert: Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, P.U.F., Paris, 1963, P. 385

(٢) Breton, Andre: L'Amour Fou, Gaillmard, Paris, P. 110

يؤكد كذلك على البعد الزمني المطلق الذي يطهر في الاسطورة ، كلود ليفي - ستراوس الذي يقول « ان الاسطورة ، رغم أنها تتعلق بأحداث في الزمن الماضي ، فان قيمتها الجوهرية تأتي من حيث أن هذه الأحداث التي تقدم على أنها تتصل بزمان محدد ، تشكل في الوقت ذاته تكوينا مستمرا يتصل ، من حيث الزمن ، بالماضي والحاضر والمستقبل .

(٣) Devereux, George: Dreams in Greek Tragedy, Basil Blackwell, Oxford, P. xxii

العلمي في الدراسات الانسانية والى جانب هذه الأهداف السابقة - قناة موظفة في التعبير عن المجتمع في قضاياها واتجاهاته التي تحتوى التفاصيل اليومية وتتخطاها في الوقت ذاته الى دائرة أوسع ، هي القيم والمواقف التي تمس الوجود الانساني للمجتمع . ويشير الى هذا المعنى فكتور ايرنبرج Victor Ehrenberg في دراسته للمجتمع اليوناني من خلال مسرحيات اريستوفانيس ، حيث يقول وهو في مجال الحديث عن هذا المجتمع : « اذا أردنا أن نتحدث عن اقتصاديات المجتمع اليوناني فلا يجوز ان نكتفى بالتعرف على الحقائق الظاهرة لها ، وانما لا بد ان نتبع ردود الفعل الناتجة عنها ، سواء عند الافراد او عند المجتمع ككل - لا بد أن نكتشف الطريقة التي يعمل من خلالها الأشخاص ، فرادى أو مجتمعين ، ازاء هذه الظروف الاقتصادية انها (يقصد اقتصاديات المجتمع) ليست مجرد عدد من الحقائق فحسب ، ولكنها الحياة في مجموعها التي تعيش كل من هذه الحقائق وتنمو وتموت بداخلها . » (٤) كما يشير الى المعنى ذاته في اقتضاب لا تنقصه قدرة التعبير ، الناقد الاميركي سيدريك ويتمان Cedric Whitman حين يقول ، وهو بصدد الحديث عن أعمال الشاعر المسرحي سوفوكليس في ضوء حضارة المجتمع الاثيني في القرن الخامس ق.م . « ان مسرحيات سوفوكليس ، ليست أعمال شخص وقف منفصلا عن عصره . ان هذه الاعمال ، بوصفها وثائق لعصر بيركليس Perikles (الزعيم الاثيني الذي ترك بصماته على هذا القرن) تشكل كل ملحمة ديجت في الروح الاثينية » . (٥)

وفي حدود هذه المحاولة للتعريف بالأسطورة وعلاقتها بالحضارة والمسرح ، اعتقد أني لا أبالغ كثيرا اذا ذكرت انه لا توجد اسطورة حظيت بما حظيت به اسطورة أوديب من معالجة في أكثر من حقن من حقول المعرفة . ولست هنا بصدد سرد العشرات من الدراسات التي ظهرت في كل من هذه الحقول ، سواء في علم التحليل النفسي أو علم الانسان (الانثربولوجية) أو علم الاساطير (الميثولوجية) أو النقد الادبي والمسرحي ، فهذا يخرج عن طوق هذه الدراسة ، وانما أود أن أشير بشكل سريع الى الاهتمام الواسع الذي حظيت به هذه الأسطورة عند الكتاب المسرحيين الذين اتخذوا من بعد أو آخر من أبعادها مقولات لمسرحيات كتبوها سواء تحت الاسم المباشر لاوديب ، بطل الاسطورة ، أو في أحوال قليلة تحت عناوين اخر . وفي هذا الصدد ، والى جانب المسرحيات التي تعرف عنها ولم تصلنا من كتابات الكلاسيكيين من أمثال اسخيلوس Aeschylus ويوريبيديس Euripides ، لا يزال لدينا حتى الآن قرابة خمسين مسرحية حول هذه الاسطورة لكتاب غربيين قدماء ومحدثين ، من بينهم الشاعر اليوناني سوفوكليس Sophokles الذي اتخذ من ثلاثة أجزاء من الاسطورة ثلاث مقولات لثلاثيته . أوديب ملطا ، أوديب في كولونوس ، وأنييجوني ، ومن بينهم الشاعر والفيلسوف الروماني الرواقي سينيكا Seneca ؛ ومن بينهم كذلك الكتاب الفرنسيون : فولتير Voltaire وكورني Corneille وأندريه جيد Andre Gide وجان كوكتو Jean Cocteau ومن الكتاب الانجليز : جون درايدن John Dryden وناثانيل لي Nathaniel Lee وت.س. اليوت T.S.Eliot ومن الكتاب العرب : توفيق الحكيم وعلي احمد باكثير وفوزي فهمي وعلي سالم .

Ehrenberg, Victor: The People of Aristophanes, A Sociology of Attic Comedy, Basil Blackwell, Oxford, 19٥5, PP. 6-7(٤)

Whitman, Cedric H: Sophocles, A Study of Heroic Humanism, Harvard University Press Cambridge, Mass., 1951, P. (٥) 240

وقد عالج كل من هؤلاء الكتاب بعدا من الابعاد التي انطوت عليها الاسطورة ، كما حاول كل منهم ان يربط البعد الذى اختاره بحضارة عصره من خلال قضية انسانية أساسية من قضايا البارزة . ومن بين هؤلاء سوفوكليس ، الشاعر المسرحى اليوناني الاثيني الذى سبقت الاشارة اليه والذى عاصر ظروف المجتمع الاثيني على امتداد القسم الاكبر من القرن الخامس ق.م . (٩٤٦ - ٤٠٦ ق.م) وعاش الحضارة اليونانية التى كانت أثينة على قمته آنذاك ، وعكس هذه الظروف وهذه الحضارة في أعماله المسرحية التى كانت مسرحية المسرحيات من بينها هي أوديب ملكا التى اتخذت محورا لها أحد أبعاد اسطورة أوديب ، فماذا عن هذه الاسطورة وما هي القضية الانسانية الحضارية من بين قضايا المجتمع اليوناني التى عالجها الشاعر من خلال هذه الاسطورة ، ثم كيف ابرز الشاعر هذه القضية من خلال تناوله الدرامي للمسرحية ؟

- ٢ -

لنلتقى لأول مرة بأسطورة أوديب في العصر المبكر من تاريخ المجتمع اليوناني ، فقد ظهرت بشكل مبثّر أحيانا وقريبا من التكامل أحيانا أخرى ، في ملحمتي الالياذة والوديسية المنسوبتين الى الشاعر اليوناني هوميروس Homeros واللّتين تم نظمهما ، حسب أكثر الآراء ترجيحاً في أواسط القرن التاسع ق.م^(١) ولكن يبدو أن الاسطورة كانت شائعة حتى قبل ذلك التاريخ ، اذ تشير ملحمة الوديسية في أحد سطورها الى أن قصة أوديب كانت مشهورة عند اليونان ، كذلك جاء ذكر لاطراف من الاسطورة بشكل سريع عند هزiodوس Hesiodos - وهو شاعر ملحمي آخر - في ملحمتيه الأعمال والأيام Erga Kai Hemera ونسبة الآلهة Theogonia .^(٢) كما تناولها بعد ذلك بصور مختلفة في تفاصيلها عدد من الكتاب الكلاسيكيين من اليونان والرومان من أمثال الشاعر الغنائي اليوناني بنداروس Pindaros (٥١٨ - ٤٣٨ ق.م) والكتاب السكندري الأصيل أبو اللودوروس Apollodoros (اشتهر في النصف الثاني في القرن الأول ق.م) في إحدى دراساته Bibliothēke والشاعر الروماني أوفيدوس Ovidius (٤٣ ق.م - حوالي ١٧ م) في مجموعة أشعاره « التحولات » Metamorphoses ثم الكاتب الكاتب الروماني هيجينوس Hyginus (القرن الثاني الميلادي احتمالا) في مجموعة حكاياته الاسطورية Fabulae .

واذا نحينا جانبا الاختلافات في التفاصيل التي وصلتنا عن الاسطورة ، فإن الخط الاساسي في أحداثها يبدأ من حيث نجد لايوس Laios ، ملك مدينة طيبة Thebae اليونانية ، هو وزوجته يوكاسته Iokaste (ايكاسته Epikaste عند هوميروس) يعرفان من نبوءة دلفي Delphi (مدينة يونانية كان اليونان يقصدونها للتعرف على نبوءات المستقبل) أن ابنا سيولد لها وأنه مقدر له أن يقتل أباه ويتزوج من أمه . وهكذا حين ولد لها صبي قررا التخلص

(١) Homeros, Iliad, IV, 377-8, 386-7; XXIII, 679-80; Odessy, XI, 271-80

(٢) Homeros, Odessy, XI, 275

(٣) Hesiodos: Erga Kai Hemera, 161-3; Theogonia, 326

منه على الفور ، فسلمه الملك لاحد أتباعه لكي يلقي به في العراء حتى يموت من التعرض ، ولكن التابع تأخذه الشفقة على الطفل الوليد فسلمه الى راع من مدينة كورنثة Korinthos ، وهذا يسارع بدوره فيأخذه الى بوليبيوس Polybos ملك المدينة الذي لم يكن هو وزوجته ميروبي Merope قد رزقا بذرية فيقومان بتربيته وتنشئته كابن لهما تحت اسم أوديب Oedipous .^(٨) ولكن حين يبلغ الصبي مبلغ الرجال يلمح اليه بعض شباب المدينة أنه ليس ابنا حقيقيا لوالديه ، فيذهب الى مدينة دلفي ليتعرف من النبوءة على سر مولده ، ولكن النبوءة التي يحصل عليها ، بدلا من أن تروى تعطشه الى الحقيقة تذكر له أنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه ، فيغادر كورنثة هربا من قدره (وهو لا يزال يعتقد أن بوليبيوس وميروبي هما والداه فعلا) ، وعند مفترق ثلاث طرق تؤدي إحداها الى مدينة طيبة تصادفه عربة فيها راكب وبعض أتباعه ، وحين يحدث نزاع حول حق الطريق بين أوديب وبينهم ، يتلقى أوديب في خلاله اهانة من الراكب فيشتبك معه ويقتله هو وأتباعه فيما عدا تابع واحد ، دون أن يدري أن الراكب كان أباه الحقيقي ، لايبوس ، ملك طيبة . ويستمر أوديب في طريقه الى طيبة ، وحين يصل الى أبوابها يجد مخلوقة اسطورية نصفها بشر ونصفها لبوءة ، وكانت هذه المخلوقة تفرض لغتها على المدينة وتلقي على القادمين اليها لغزا ان لم يحلوه قتلتهم ، ولكن أوديب يحل اللغز الحل الصائب - وهو أمر كان لا بد أن يؤدي الى موت هذه المخلوقة ، وهكذا تنتحر بالقفز من على الصخرة التي كانت تقبع فوقها الى واد سحيق فيدخل أوديب المدينة ويستقبله أهلها استقبال الابطال بعد أن خلصهم من لعنة المخلوقة العجيبة ، وينادون به ملكا عليهم ويزوجونه من أرملة الملك الراحل (الذي كان أباه الحقيقي) دون أن يدري أن من تزوجها هي أمه فعلا . وبعد أن ينجب منها صبيين وابنتين تحمل اللعنة من جديد على طيبة فيصيبها الجفاف الذي يقضي على الزرع ، والوباء الذي يقضي على الضرع ويعقم النساء ، ، ويصيب المدينة بوبال عظيم . عندئذ يأتي أهل طيبة الى قصره مستنجدين به في ملتهم هذه بوصفه رجل الملمات القادر على التوصل الى الحلول . ويعرف الجميع بما فيهم هو نفسه ، بعد استشارة نبوءة دلفي أن سبب اللعنة هو أن جريمة تلوث المدينة ، وأن الخلاص من هذه اللعنة يكمن في تخليص أهلها من قاتل لايبوس ملكها السابق ، وهكذا يعمل أوديب بكل ما أوتي من جهد وفكر على اكتشاف الذي ارتكب هذا الجرم ~~حيلي~~ هذا عدد من المواقف المتلاحقة المليئة بالتطورات المفاجئة يظهر في أثنائها تيريزياس Tiresias ، ذلك العراف الذي رفع عنه الحجاب وأوتي معرفة ما خفى من الامور ، كما يظهر تابع الملك لايبوس الذي كان لا يزال يخدم في القصر ، والراعي الذي كان يرعى قطعان ملك كورنثة (والذي رأيناه يتسلم أوديب طفلا) وهكذا تتكشف الحقيقة المرة ، التي كان أوديب هو محورها الاساسي دون أن يدري ، فتشنق يوكاستة نفسها ، ويفقأ أوديب عينيه ويتسلم صهره كريون Kreon أمر الحكم ، بينما يغادر أوديب طيبة بعد فترة ، تقوده ابنته انتيجوني Antigone وهو يهيم على وجهه في البلاد حتى يصل الى كولونوس Kolonos إحدى ضواحي مدينة أثينة Athenae وينتهي الأمر بموته ليدفنه الملك الاثيني تيسيوس Theseos

وقد تعرض سوفوكليس للأسطورة بأكملها في ثلاثيته التي أسلفت الإشارة اليها ، سواء في ذلك القسم الذي يخص أوديب حتى موته في كولونوس ، أو ما حدث بعد ذلك حتى انتحار ابنته انتيجوني في النهاية ، ولكني سأقتصر في

(٨) الاسم في اليونانية يعني « القدم المتورمة » وفي ذلك تقول الرواية أن أباه ، الملك لايبوس حين بحث به مع أحد أتباعه ليركه في العراء حتى يموت من التعرض ، أنفذ سيحا في كعبه (حتى يمنع شبحه من السير ؟) فتورمت قدماه ، وكانتا على هذه الحال حين سلم الطفل ، في نهاية المطاف ، الى بوليبيوس ملك كورنثة هو وزوجته ميروبي فأطلقا عليه هذا الاسم ، ارجع :

Rose, H.J: Oedipus, Oxford Classical Dictionary, Clarendon Press, Oxford, 1964

الدراسة الحالية على معالجة مسرحيته الاساسية « أوديب ملكا » Oedipous Tyrannos ، وهي التي تتوقف فيها القصة عند معرفة أوديب بحقيقة أمره فيفقا عينيه ، كما رأينا ، ويحكم على نفسه بالنفى خارج طيبة .

وبغض النظر عن الحقيقة التاريخية التي نسجت حولها الاسطورة - وهي حقيقة يستطيع المؤرخ الحضارى أن يصل اليها على سبيل الترجيح ان لم يكن على سبيل التأكد ، وبغض النظر كذلك عن العوامل التي حولت هذه الحقيقة التاريخية الى الاسطورة التي وصلت اليها - وهي عوامل تتصل بالعقائد والطقوس والرمز والتقاليد والممارسات التي تتعلق بنظم الحكم في المجتمع اليوناني في الفترة التي انتشرت فيها الاسطورة ، وهو أمر كان محور عدد من الدراسات المتعلقة بأسطورة أوديب ،^(٩) فان الذى يهمنا في الدراسة الحالية ليس شيئا من هذا كله ، وانما هو البعد الذى اختاره سوفوكليس من أبعاد هذه الاسطورة « على ما كانت عليه » في الوقت الذى كتب فيه الشاعر مسرحيته ليقدمها الى المجتمع اليوناني بعمامة ، وإلى المجتمع الاثيني على وجه التخصيص . فالاسطورة ، بصورتها وتفصيلها التي كانت عليها ، وليست الحقيقة التاريخية التي كانت أصلها ، هي التي تشكل ما كان مستقرا في أذهان الناس فعلا في ذلك الوقت ، وسأحاول الآن تحديد هذا البعد الذى اتخذته سوفوكليس محورا تدور حوله مسرحيته .



وفي صدد التوصل الى القضية أو المقولة التي اتخذها الشاعر محورا لمسرحيته ، هناك ثلاثة افتراضات يغري كل منها بأن يشكل المقولة الاساسية للمسرحية . والافتراض الاول يدور حول الانسان والقدر ، أو بعبارة أكثر تحديدا « جهل الانسان وضآلته أمام ما يحبه له القدر » . والاغراء الذى يقدمه هذا الافتراض هو ما يرد في السطور الثلاثة الاخيرة من المسرحية على لسان أفراد الجوقة حين يقولون :

فليتعلم البشر أن ينظروا الى نهاية الحياة

ولا يجروا أحد على القول ان هناك انسانا سعيدا

الا اذا حانت ساعته الاخيرة دون أن يعرف مذاق الآلام^(١٠)

ومع ذلك فهذه لا يمكن أن تكون المقولة التي يدور حولها العمل المسرحي الذى قدمه سوفوكليس ، فقد تكفلت الاسطورة بتصوير هذا المعنى في وضوح لا تشوبه شائبة ، فاذا كرره الشاعر في مسرحيته لا يكون قد قدم جديدا للمشاهدين الذين كانوا يعرفون الاسطورة مسبقا كما أسلفت ،^(١١) وهو أمر يزداد تحديدا اذا تذكرنا أن اسطورة أوديب كانت مجال معالجة عند أكثر من شاعر مسرحي في أثينة في القرن الخامس ق.م . الذى امتدت حياة سوفوكليس عبر تسعة عقود كاملة منه ، وأن المسرحيات المعروضة كانت تدخل ضمن مباريات مسرحية يحكم بعدها للشاعر أو عليه .

(٩) انظر كمثالين لهذه الدراسات :

Graves, Robert: Greek Myths, Penguin Books, 1962, Vol. 2, PP. 915.

Delacourt, Marie: Oedipe ou la Legende du Conquerant, Droz, Paris, 1944 (الكتاب كله)

(١٠) سطور ١٥٢٨ - ١٥٣٠ (أرقام السطور هنا ، ولما يلي من الحواشي كلما جاء ذكرها ، الى سطور المسرحية في الاصل اليوناني :

(١١) راجع الفقرة الأولى من هذه الدراسة

وقد كانت أوديب ملكاً قمة هذه المسرحيات عند اليونان ، كما يعبر عن ذلك أرسطو في كتابه عن : الشعر Poetika الذى يذكر فيه أن هذه المسرحية هي أعظم ما قدمه العصر في مجال المأساة . هذا الى أن سوفوكليس لم يركز في هذه المسرحية ، صراحة أو ضمناً ، على المعنى المتصل بضالة الانسان أمام القدر وما يجتبه له ، في غير هذه السطور القليلة التي جاءت على لسان الجوقة ، الا في مناسبة واحدة يكرر فيها نفس المعنى حين تقول الجوقة « اني لن أصف أى مخلوق فان بالسعادة » ، (*) كما لم يحاول في أى مشهد أن يجعل منها نقطة تشد انتباه المشاهد (أو القارئ) ، بل ان العكس هو الذى يحدث بالتحديد ، فالشاعر يبذل قصارى جهده لشد انتباه الجمهور بعيداً عن معنى الضالة الانسانية ويوجهه ، في تركيز واضح ، الى الجهد الخارق الذى يبذله أوديب في سبيل التوصل الى سر اللعنة التي أصابت طيبة بالبواء حتى يخلصها مما ألم بها .

أما الافتراض الثاني الذى قد يغرينا بأن نعتبره القضية أو المقولة التي اتخذها سوفوكليس محورا مسرحيته ، فهي مدى المسؤولية الاخلاقية التي تقع على عاتق أوديب أمام العاملين للذين قام بها - وهما قتله لابييه وزواجه من أمه - دون أن يكون على علم بما أقدم عليه . وهنا نستطيع حقيقة أن نستشف من رسم سوفوكليس لشخصية أوديب أن الشاعر يبعد عنه هذه المسؤولية ، ولكنه استشفاف ضمني . والمواطن القليلة التي يشير فيها أوديب الى مصيره يجمع فيها بين ارادة الآلهة وبين قيامه هو بما أقدم عليه ، ولكنه لا يناقش شيئاً ، وإنما يترك لدينا الانطباع بأنه يتحدث عن « استعداداه » لتحمل مصيره وليس عن « مسؤوليته » عن هذا المصير . (١٢) والشئ ذاته نجده عند يوكاسته ، فهي حين توقن بالحقيقة المرة بعد سماعها لكلام كل من تابع لايوس والرسول القادم من كورنثة ، لا تتحدث عن المسؤولية ، بل تحاول بكل ما أوتيت من جهد أن تقنع أوديب بعدم المضي في تقصيه للأمر . (١٣) وحتى تيريزياس العراف نجده هو الآخر لا يحاول مناقشة المسؤولية ، بل يحاول جاهداً ألا يفضي بما يعرف تجنباً لاطلاع أوديب على هول ما يعرفه ، وحين يقضى بذلك تحت ضغط أوديب لا يزيد على أنه (أى أوديب) هو « الملعون الذى لوث المدينة » (١٤) وهو حديث تقريرى يعلن فيه الحقيقة دون أن يملك المسؤولية التي تكمن وراءها ، أما أفراد الجوقة ، وهم يمثلون ذوى الرأى من أهل طيبة ، فلا نجد من جانبهم الا ابتعاداً واضحاً عن الحديث عن هذه المسؤولية الاخلاقية ، وإنما يتركز اهتمامهم على هول الكارثة التي نزلت على رجل لا يزالون يصفونه حتى بعد أن عرفوا الحقيقة ، بالعظمة والطيبة ، ولا يزالون يولونه ، رغم ما عرفوا ، قدراً غير محدود من التعاطف والثناء لمصيره ، ولنستمع الى هذا المعنى في هذه السطور التي تسمى على لسان الجوقة :

يا رجال طيبة هذا هو أوديب العظيم

الرجل الذى حل لغز المخلوقة العجيبة ، فكان أعظم من في دولتنا

من من مواطني مدينتنا لم يغطه على ما وصل اليه

انظروا الآن أى حظ تعيس تعرض له (١٥)

(*) سطر ١١٩٥

(١٢) سطور ١٣٢٩ - ١٣٣١ ، وما بعده ، ١٤١٤ - ١٤١٥ ، راجع كذلك الفقرة الأخيرة من هذه الدراسة .

(١٣) سطور ٨٤٨ وما بعده ، ١٠٦٠ - ١٠٦١ ، ١٠٦٤

(١٤) سطر ٣٥٣

(١٥) سطور ١٥٢٨ - ١٥٣٠

ولو أراد سوفوكليس أن يتخذ من المسؤولية الاخلاقية محورا مسرحيته لقدم هذه المسؤولية كقضية مباشرة كما فعل ، على سبيل المثال في مسرحية أوديب في كولونوس Oidipous epi Kolonos حيث يضع الشاعر على لسان أوديب تصريحات مباشرة في أكثر من موضع بأنه لا يمكن أن يكون مسئولاً عما حدث دون أن يكون له علم به ^(١٦) ولو أراد كذلك لركز على ما حدث عند مفترق الطرق الى طيبة حيث التقى بأبيه وقتله (دون أن يعلم بهوية القاتل) وجعل منه مشهداً أو عدة مشاهد في المسرحية . كذلك كان بإمكان سوفوكليس ، اذا كانت المسؤولية الاخلاقية هي مقولة مسرحيته ، أن يفعل الشيء ذاته فيما يتعلق بزواج أوديب من يوكاستة دون أن يدري أنه إنما يتزوج في الحقيقة من أمه - وفي الحالتين كان في مقدور الشاعر أن يجعل أفراد الجوقة يفيضون في توجساتهم وتعليقاتهم وإيجاءاتهم كما جعلهم يفعلون في مواطن أخرى وفي مواقف أخرى في المسرحية . ولكن سوفوكليس لم يحول أياً من الحدثين الى مشهد أو مشاهد في مسرحيته ، وإنما جاء الحديث عنها في الشطر الأخير من المسرحية كاكشاف متأخر لشيء مضى ، وهو اكتشاف يأتي جرعة بعد جرعة على لسان شخص يقومون بأدوار لا يسيطرون على مسارها ، وإنما يسيطر عليها أوديب في كل مرة ويوجهها بارادة باترة في وضوحها وصراحتها وهو بسبيل بحثه عن الحقيقة التي يود أن يصل الى قرارها .

المسؤولية الاخلاقية ، إذن ، لا يمكن أن تكون هي الاخرى مقولة لمسرحية أوديب ملكا وعلى هذا لا يتبقى أمامنا الا الافتراض الثالث الذي يطرح نفسه كمحور تدور حوله مقولة المسرحية ابتداء من أول مشهد فيها ، حين يعلن أوديب أمام أفراد الجوقة الذين يمثلون أهل طيبة ، عن انشغاله الدائب ، فكراً أو عملاً ، بالبحث عن الحقيقة التي تكمن وراء تفشي الوباء الذي ألم بالمدينة واهلها . ^(١٧) وهذا البحث عن الحقيقة لا يشكل أمراً عارضاً أو جانبياً ، وإنما يستمر في أشواط المسرحية ومشاهدها ، واحداً بعد الآخر ، في اصرار غير عادي حتى تظهر الحقيقة المرة جلية في النهاية ، وهو اصرار من جانب أوديب لا يفتّر لحظة واحدة ، حتى حين تبدأ الاشارات الدائبة تتجه نحوه لكي تحاصره تماماً في النهاية .

- ٣ -

هكذا يبرز البحث عن الحقيقة في اصرار لا يفتّر أو يكل دون التوقف عند أي اعتبار آخر - حتى ولو كان فيه الكارثة لمن يتصدى لهذا البحث - ليصبح البعد الذي يختاره سوفوكليس من بين أبعاد اسطورة أوديب ويجعل منه مقولة مسرحيته ، وإذا كانت هذه هي المقولة التي اختارها ، فقد كان من الطبيعي أن يختار لتصويرها انساناً متميزاً في دأبه واصراره بحيث يدفع بحثه عن الحقيقة الى آخر مدى انساني ممكن . وفي الحقيقة فإن سوفوكليس كان متوائماً مع ذاته في هذا الاختيار . ففكرة الانسان المتميز من الافكار التي حرص على تصويرها في عدد من مسرحياته التي وصلت اليها ، وإذا كانت مأساة أوديب ملكا تصور الانسان المتميز في بحثه عن الحقيقة في وجه كافة التحديات بما في ذلك المأساة التي تصيبه في شخصيته ومركزه ، فإن مسرحية أنتيجوني تصور الانسان المتميز في تمسكه بمبادئه واصراره على تنفيذ ارادته في

(١٦) على سبيل المثال سطور ٢٧٠ - ٢٧٤ من المسرحية المذكورة و أوديب في كولونوس ،

(١٧) راجع الحديث عن الشوط الأول من المسرحية في بداية القسم الرابع من هذه الدراسة .

هذا التمسك حتى لو انتهى الأمر باختيار الموت بديلا عن النزول عن المبدأ ، كما نجد مسرحية إياس Ajax تصور الانسان المتميز في حرصه على تنقية شرفه من العار ، أو بما يعتبره عارا ، حتى لو وصل في هذا الحرص الى حد تدمير نفسه ، والفكرة ذاتها يمكن أن نلمس أثرها بدرجات متفاوتة في مقولات مسرحياته الأخرى مثل : فيليكتيتس Philektetes وأوديب في كولونوس وغيرها .

ولم يكن سوفوكليس غريبا على عصره في اختياره لهذه الفكرة كخط أساسي في مسرحياته ففكرة الانسان المتميز كانت في الواقع من الأفكار التي وصلت في بلاده اليونان بصورة بعامة ، وفي أثينة بصورة خاصة ، الى قمته في القرن الخامس ق.م . واسارع هنا فاقول ان هذا ليس معناه أن المجتمع اليوناني ، أو الأثيني ، نظروا الى انفسهم كشعب من البشر المتميزين أو ذوي القدرات الخارقة ، وإنما الذي أود أن أقوله هو أن فكرة الانسان المتميز أو المتفوق الذي يتخطى في تفوقه قدرات الانسان العادي في احد جوانب حياته قد شكلت في تصورهم آنذاك نوعا من « النمط الانساني » الذي قد لا يصل اليه الا القلة وربما الندرة من بينهم ، ولكنه كان مع ذلك تصورا واردا حاضرا بشكل مستمر في أذهانهم وفي تأملاتهم لما يمكن أن تصل اليه قدرات الانسان - وهو بوصفه هذا يعتمد عن التصور البدائي الخرافي للبطولة بما يحيط بها من فكرة « الكمال المطلق » الذي لا يمكن تحقيقه على مستوى البشر ، ليقتررب مما يمكن ان تكون عليه فكرة « الكمال الانساني » الذي لا يستحيل تصور تحقيقه في الواقع الحياتي لبعض الافراد في جانب أو آخر من جوانب حياتهم ، دون أن ينفي ذلك ما قد يكون لديهم من سلبيات في جوانب أخرى .

وقد كان لهذا التصور ، أو بالأحرى هذه القيمة التي سادت بين يونان القرن الخامس ق.م . أكثر من رافد . فالليونان كان يؤمنون فعلا بوجود أمثلة لهذا الانسان المتميز منذ عصر هوميروس (الذي يمثل فترة من الفولكلور الشعبي تمتد أكثر من ثلاثة قرون بين الربع الأخير من القرن الثاني عشر الى أواسط القرن التاسع ق.م .م) ففي ملحمتي الإلياذة والوديسية نصادف عددا من الأبطال الذين يصل كل منهم الى هذا التميز أو « الكمال الانساني » في أحد جوانب حياته ، وهكذا يظهر لنا في ثنايا الملحمين أجاممنون Agamemnon الذي يصل في تحمله الى أقصى مدى في سبيل انتصار اليونان سواء حين يتحمل عجرة اخيلئوس Achilleus واهائته اثناء حصار طرواده ، أو التضحية بابنته افنجينية Ephigenia قربانا للالهة حتى يبحر الاسطول اليوناني بسلام ، وهناك اخيلئوس في شجاعته اللاهائية وفي قدرته الحربية التي يتوقف عليها اسقاط طرواده ، وهناك كذلك أوديسئوس Odysseus بهدائه الذي لا حدود له والذي يمكنه من التغلب على مصاعب وأهوال غير عادية في أثناء رحلته البحرية عائدا من طرواده بعد سقوطها الى مقر ملكه في اثاكي على الشاطئ الغربي لبلاد اليونان ، وهناك الى جانب هؤلاء نسطور Nestor بحكمته التي لا تحارى والتي يستخدمها في راب الصدع ابان الشقاق الكبير بين أجاممنون وأخيلئوس - وهو شقاق كاد يودي بمصير الحملة اليونانية في لحظة من اللحظات ، وهكذا ومع ذلك فأشعار الإلياذة والوديسية تصور الى جانب هذا التميز غير العادي ، سلبيات هؤلاء الأبطال ومواطن ضعفهم ، سواء في ذلك الاندفاع الاحق أو الانصياع للغضب أو الطيش أو غير ذلك من جوانب الضعف الانساني .

ولم تكن هذه الصورة التي ضمتها أشعار الإلياذة والوديسية تصور عالما خرافيا بالنسبة لليونان وإنما كانت تشكل ، في اعتقادهم الثابت ، تاريخهم الحقيقي ومنجزاتهم الفعلية ، وكان أبطال هاتين الملحميتين بالنسبة لهم أبطالاً حقيقيين وجُددوا فعلا وانجزوا ما نسب إليهم فعلا . وقد ظل اليونان على هذا الاعتقاد طوال العصر القديم - وقد وصل

مدى اعتقاد اليونان بحقيقة ما جاء في هذه الاشعار المنسوبة الى هوميروس الى درجة وجد فيها أفلاطون في ذلك خطراً على عقول المواطنين ، فطالب في إحدى محاوراته بإبعاد الشعراء جميعاً خارج أسوار مدينته المثالية Politeia التي نظر فيها كل أحلامه في النهوض بالمجتمع الاثيني^(١٨) .

أما الرافد الثاني لفكرة « الإنسان المتميز » عند اليونان فتمثله الآراء التي كانت قد بدأت تظهر بين فلاسفتهم في الفترة التي امتدت عبر القرنين السادس والخامس ق . م . فقد بدأ هؤلاء المفكرون يخففون من استغراقهم في البحث في الوجود ومظاهر الكون ليتجهوا بشكل متزايد إلى اتخاذ « الإنسان » موضوعاً لبحثهم - وهو أمر نراه بشكل واضح في الرسالة التي تنسب الى الفيلسوف ديمقريطس Demokritos (٤٦٠ - ٣٧٠ ق . م) والتي يتحدث فيها كاتبها عن تطور الإنسان وعلاقته بالمجتمع^(١٩) ، وقد بلغ هذا الاتجاه ذروته عند بروتاجوراس Protagoras (حوالي ٤٨٥ - أواخر القرن الخامس ق . م) - أحد أعلام - الفكر السوفسطائي الذي انتشر في أثينا وبقية بلاد اليونان في الفترة المعاصرة لسوفوكليس - وكان الشاعر الذي رفعه على فلسفته هو أن « الإنسان مقياس كل شيء » . وهو شعار مهمها اختلفت الآراء في تفسيره^(٢٠) ، فإن محوره الأساسي الذي لا يحتمل أي خلاف في الرأي هو الاهتمام الزائد بقيمة الإنسان كمركز لكل ما يدور حوله . والفكرة تشكل خلفية مناسبة لفكرة الإنسان المتميز ، دون أن ندفع بها لتعني أكثر مما ينبغي أن تعنيه ولكن هذا المفكر الذي كان له أثر واضح في الفكر اليوناني آنذاك لم يتوقف عند هذه الخلفية ، وإنما كان يفخر بأن تعليمه يدور حول ما أسماه باليونانية « أرته » Arete ، وهي لفظة تعني أشياء كثيرة ، أكثرها شيوعاً هو (الفضيلة) ، ولكن من بين معانيها الواسعة التداول « اتقان الدور الذي يقوم به الإنسان في حياته » ، وهو المعنى الذي عناه المفكر والذي نستطيع أن نقرب به كثيراً من فكرة الإنسان المتميز .

ونأتي الآن الى الرافد الثالث لهذه الفكرة ، وهو عصر السيادة الأثينية على كل المدن اليونانية البحرية سواء في ذلك تلك الموجودة في الجزر الواقعة في بحر إيجه (بين شبه جزيرة البلقان غرباً وآسية الصغرى شرقاً) أو المطلة على شواطئ هذا البحر في الغرب والشمال أو في المهجر اليوناني على شاطئه الآسيوي في الشرق ، وقد امتدت هذه السيادة منذ أواخر العقد الثاني من القرن الخامس ق . م . لتبلغ ذروتها على عهد زعامة بركليس Perikles لأثينة في أواسط هذا القرن ، وهي زعامة استمرت ١٥ عاماً متوالية ولم تنته إلا بوفاته في ٣٣٠ ق . م . - التاريخ الذي يرجح أن مسرحية أوديب ملكا عرضت بعده بعام واحد لقد كان لهذه السيادة البحرية ، التي ابتدأت كزعامة لحلف بحري يوناني ثم ما لبثت أن تحولت الى امبراطورية أثينية حقيقية تركت أثرها الكبير في رخاء عم المجتمع الأثيني وانعكس في فترة ازدهار شملت كل جوانب الحياة ، وعرفت أثينة خلالها عدداً من الأشخاص المتميزين في شتى مناحي الانجاز سواء في الحقل الفكري أو العلمي أو الأدبي أو السياسي وسواء من هؤلاء الأشخاص من كانوا مواطنين أثينيين أو من وفدوا الى أثينة ومارسوا دورهم فيها لفترات متفاوتة .^(٢١) ويكفي أن نذكر من بين هؤلاء أسماء لا تزال تقترن بالانجاز وتذكر بالتقدير حتى الآن : مثل

Plato: Politeia, 607A

Diodorus Siculus: VII-VIII

Russel, Bertrand: A History of Western Philosophy, Allen and Unwin, London, 1971, P. 94

Farrington, Benjamin: Greek Science, Pelican Books, 1953, PP. 86-7.

(٢١) يحيى ، لعظمي عبد الوهاب : اليوناني ، مقدمة في التاريخ الحضاري دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٩ ، صفحات ١٦٠ - ١٦٦

سقراط Sokrates الفيلسوف ، وهيرودوتوس Herodotos المؤرخ الذي اكتسب عن جدارة لقب « أبي التاريخ » وهيبوكراتيس Hippokrates (أبقرط عند العرب) ، الطبيب الذي لا يزال اسمه مقترنا حتى اليوم بالقسم الذي يؤديه الأطباء في شتى أنحاء العالم عند بدء مارساتهم ، وفيدياس Pheidias أعظم نحائي العصر الكلاسيكي وبركليس الذي ارتبط اسمه بنضج الديمقراطية الاثينية حتى أصبحت تذكر حتى الآن كمثال أعلى للنظام السياسي الديمقراطي ، وسوفوكليس الذي نقدم على هذه الصفحات دراسة لاحدى مسرحياته . (٢٢)

لقد وصل هؤلاء وغيرهم كثيرون ، الى درجة من التميز ، كل في مجاله ، بحيث أصبحت فكرة « الإنسان المتميز » في تلك الفترة فكرة واردة في تصور المجتمع اليوناني ، ومن ثم أصبح طرح قضية هذا الإنسان وما يمكن أن يصل اليه أو أن يتعرض له بسبب وبرغم تميزه مقولة واردة من مقولات المسرح اليوناني في أعمال سوفوكليس .



على أن فكرة الإنسان المتميز أو الإنسان ذي القدرات المتفوقة - وهي الفكرة التي رأيناها تشكل مقولة سوفوكليس في مسرحيته أوديب ملكا - لا يمكن أن تكتمل دون الحديث عن فكرة أخرى تعتبر في الواقع امتدادا لها ، هذه الفكرة هي موقف الإنسان المتميز إزاء القوى الالهية التي تمثلت عند اليونان - كما تمثلت عند كثيرين غيرهم في العصور القديمة - في مجمع الهي يشمل عدیدا من الالهة . وفي الحقيقة فإن سوفوكليس يطرح هذه الفكرة بشكل مدبب في المشهد الافتتاحي للمسرحية ، كما نجد بعض اشارات اليها في المشهد الأخير بعد أن يفقأ أوديب عينيه حين يتيقن من حقيقة أمره (٢٣) . ومرة أخرى كان سوفوكليس هنا ابن حضارته اليونانية عموما ، كما كانت مسرحيته شاهد حضاريا على عصره (القرن الخامس ق . م) على وجه التحديد .

والذي يجعل هذه الفكرة واردة ، سواء في تفهمنا للحضارة اليونانية أو للمسرحية سوفوكليس التي تعبر بالضرورة عن فكره ومن ثم تدخل في تكوين المقولة التي اتخذها محورا لمسرحيته هو أن الفرق بين قوى الإنسان المتميز ، أو البطل ، وبين القوى الالهية في تصور اليونانيين ، لم يكن آنذاك من الضخامة بحيث يحول دون المقارنة بينهما كما هو الحال في تصورنا المعاصر ، وإنما كان التداخل بين كل منهما تصورا واردا ، وتصبح المسألة في الحقيقة هي مدى التداخل ومن ثم مدى المقابلة أو المقارنة بين قوى الجانبين واختلاف ذلك أو تدرجه بين المرحلة التي سبقت القرن الخامس ق . م . وبين الفترة التي امتدت عبر هذا القرن ذاته ، وعلى وجه التحديد الفترة التي كتب فيها سوفوكليس مسرحيته .

وفي الحقيقة فإن تصور اليونان في هذه المسألة قد سمح ، منذ عصورهم المبكرة ، بقدر من التقارب بين الالهة والبشر بصورة تجذب الانتباه . فرغم أنه كان هناك فرق أساسي بينهما مؤداه أن الالهة كانت خالدة بينما كان البشر فانين ، إلا أنه فيها عدا ذلك لا نجد الالهة ترتفع كثيرا عن تصرفات البشر ونفائصهم بما فيها من كذب وخداع وظلم وطيش ونزق واسراف في الطعام والشراب وتهافت على اللهو والمجون بل لقد كان راسخا في تصور اليونان في عصورهم

Homo , Leon : Pericles Experience de Demoratie Dirige .

Robert Laffont, Pacis, 1954, PP. 225-264

(٢٢)

(٢٣) راجع القسم الأخير من هذه الدراسة

المبكرة أن هناك تزاوجا ومعاشرة بين بعض الآلهة ، بما فيهم كبيرهم زيوس Zeus وبين بعض البشر . كما كان هذا التصور يجعل إرادة الآلهة ، مثل إرادة البشر ، خاضعة لسيطرة القدر . (٢٤)

والصور التي يذكرها في هذا الصدد شعراء الملاحم اليونان في العصر المبكر كثيرة ويطول أمر سردها ، ولكن ربما كان من خير ما يصورها فيما يخص المقارنة بين الآلهة والبشر ، السطور التي جاءت في الأوديسية التي تتحدث فيها الآلهة أثينة الى البطل اليوناني اوديسيوس ، وهو يمثل فكرة الانسان المتميز ، ويحيي الحديث على هذا النحو :

انك تفوق البشر والآلهة مكرا ودهاء . . .

وكلانا يتقن الكذب الذي ينفع ولا يضر

فأنت بين البشر أرجحهم عقلا وأفصحهم لسانا

وأنا بين الآلهة أكثرهم ذكاء وأخصبهم خيالا . . . (٢٥)

كما نجد بين سطور الالياذة موقفا يصف ما حدث عندما حقق اليونان نصرا في أحد المواقع ، وهنا يصف الشاعر ما حدث في هذا الموقف فيقول :

لقد مجدوا زيوس بين الآلهة . .

ونسطور بين البشر (٢٦)

فاذا أتينا الى القرن الخامس ق . م . وجدنا أن هذا التداخل يصل إلى درجة تميل فيها الكفة إلى جانب الانسان - وهو أمر نجده واضحا في عام ٤٥٨ ق . م ، العام الذي عرضت فيه مسرحية « الصافحات » Eumenides للشاعر المسرحي ايسخيلوس Aeschylus أن هذه المسرحية تصور محاكمة أوريسيتيس Orestes (ابن اجاممنون) الذي كان قد قتل أمه كليتيمنسترة Klytaemnestra فحلت عليه لعنة ربات العقاب Erinyes ، ولكن المسرحية تنتهي بالعفو عن أوريسيتيس - وهو حُكْم صدر عن مجلس اشترك فيه البشر (ممثلين في ١٢ من شيوخ مدينة أثينة وواحدة من الآلهة هي الربة أثينة) .

وما دام هذا التداخل قد وصل إلى الحد الذي نجد فيه البشر والآلهة يكادون يقتربون من التساوى ، بل ترجح فيه كفة البشر الآلهة أحيانا (أوريسيتيس وربات العقاب) فقد أصبح من الوارد ، على الأقل عند غلاة المتحررين من بين المثقفين اليونان في ذلك الوقت ، أن يقللوا من دور الآلهة إن لم يشككوا في وجودهم فعلا ؛ وفي هذا الصدد نجد المفكر السوفسطائي بروتاجوراس (الذي سبق الإشارة إليه في مجال الاعلاء من شأن الانسان واعتباره مقياسا لكل شيء) يكتب دراسة عن الآلهة يقول في مستهلها « اما عن الآلهة فلاي لا أستطيع أن أرى إلى رأي مؤكد بشأن وجودهم أو عدم وجودهم أو بشأن الصورة التي يتخذونها ، اذ هناك أشياء تحول دون المعرفة اليقينية ، من بينها غموض الحياة الانسانية وقصرها (لمواصلة البحث) » . (٢٧)

(٢٤) نجفاجه ، محمد صقر : هوميروس ، شاعر الخلود ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، صفحات ٦٧ - ٧٣

Homeros: Odessey, XIII, 291-5

(٢٥)

Homeros: Iliad, XI, 761

(٢٦)

Apud. Russel, Bertrand, op. Cit., P. 33

(٢٧)

وإذا كان بعضُ المثقفين ، من أمثال بروتاجوراس ، قد تشككوا في « وجود » الآلهة أو على الأقل وضعوا هذه المسألة موضع التساؤل ، فإن التشكك في « قوى » الآلهة يبدو أنه كان يمثل استعداداً عند القاعدة العريضة للمجتمع الأثيني منذ أواسط القرن الخامس ق . م . لا يلبث أن ينفجر إذا تعرض المجتمع لشدة من الشدائد كما حدث عندما ألمّ الوباء بالأثينيين في ٤٣٠ ق . م (وهي السنة السابقة لعرض مسرحية أوديب ملكا) . وهنا نجد المؤرخ الأثيني ثوكيديديس Thukydidies يصف لنا هذا الوضع بوضوح في أكثر من موضع في تاريخه لعام الوباء حيث يقول : « لقد أصبحت الصلوات في المعابد واستشارة النبؤات وما شابه ذلك ، مسائل عديمة النفع بالنسبة للناس ، إذ وصلت بهم المعاناة إلى درجة أصبحوا معها لا يقيمون وزناً لمثل هذه الأشياء »^(٢٨) كما يشير إلى المعنى ذاته فيقول في هذه المناسبة « أما عن الآلهة ، فيبدو أن الأمر أصبح متساوياً سواء في ذلك أتعبت الناس لهم أم لم يتعبوا ، طالما أن الموت ، (من أثر الوباء) كان يحل بالاختيار والاشرار دون تمييز »^(٢٩) .

- ٤ -

هذه إذن ، هي فكرة الإنسان المتميز أو المتفوق التي شكلت إحدى القيم الحضارية في المجتمع اليوناني بعمامة وعند الأثينيين على وجه التخصيص في القرن الخامس ق . م وهي فكرة أو قيمة رأينا سوفوكليس يتخذ منها مقولةً لمسرحيته أوديب ملكا ولنحاول الآن أن نرى كيف عالج الشاعر هذه المقولة من خلال مسرحيته .

إننا نستطيع أن نقسم مسرحية أوديب ملكا ، فيما يخص إبراز هذه المقولة ، إلى ثلاثة أشواط ، وأول هذه الأشواط يتبدى عند فاتحة المسرحية حين يأتي أهل طيبة إلى قصر أوديب يلتمسون منه أن يجد طريقةً يخلصهم بها من لعنة الوباء الذي ألمّ بالمدينة ، ثم يتدرج حتى نعرف أن سبب اللعنة هو أن قاتل لايبوس ، المالك السابق لطيبة ، لا يزال مقيماً بالمدينة . وينتهي الشوط بانتظار تيرزياس العراف وما سيقوله في هذا الشأن . يلي هذا الشوط الثاني الذي ينطق فيه تيرزياس بكلماته التي نعرف منها أن أوديب هو الرجل الذي ارتكب هذه الجريمة وزاد عليها أنه تزوج من أقرب الناس إليه ، أمه ، الملكة يوكاستة . وعلى أثر هذا يقوم أوديب بمحاولة التحقق من كلام تيرزياس ، وفي أثناء هذه المحاولة يتعرف أوديب على الحقيقة بشكل تدريجي من خلال عدة مشاهد لاهثة في تلاحقها حتى تتكشف له بشكل تام . أما الشوط الثالث والأخير فنجد فيه أوديب يفتأ عينيه أمام بشاعة الحقيقة التي عرفها ، ثم يستوعب الجميع وطأة ما حدث ، سواء في ذلك أوديب ، أو صهره كريون الذي يصبح وصياً على الحكم ، أو أهل طيبة الذين يمثلهم أفراد الجوقة .

وفيا يخص الشوط الأول نجد سوفوكليس يوجه انتباهنا في المشهد الافتتاحي بشكل مدب إلى فكرة الإنسان المتميز التي نلمسها في الحوار الدائر بين أوديب وأفراد الجوقة وهنا نجد أن كاهن الآلهة زيوس ، وهو رئيس الجوقة يخاطب أوديب بعد أن يشرح له أبعاد الخطب الذي ألمّ بالمدينة فيقول :

ولذلك يا سيدي فإننا ، أنا وهؤلاء الإبناء ،

نجلس أمام قصرك

Thukydidies: II, 47:4

(٢٨)

Ibid.: II, 52:3-4

(٢٩)

لا نلجأ اليك كإله جديد ينضم إلى الآلهة
ولكن بوصفك الأول بين الرجال . .
سواء في معالجة الشئون اليومية أو في استلهاهم الآلهة . . .
ألم تكن أنت الذي خلصنا من لعنة المخلوقة الشريرة
دون معرفة حصلت عليها مِنَّا أو من غيرنا
لا ، ولكن بوحى من أحد الآلهة . . جددت فينا الحياة (٣٠)

وهنا ، كما نرى ، تقفز إلى السطح فكرة الانسان المتميز بشكل مباشر ، فأهل طيبة يلجأون إليه ليس بوصفه
حاكما في المقام الأول ، فهم قد ولوه على مدينتهم « بعد » أن حل لغز المخلوقة العجيبة وأزال عنهم لعنتها ، ونتيجة لهذا
الانجاز ، وليس « قبل » ذلك ، وهو في هذا لم يكن مدينا بشيء إلا لتمييزه كإنسان ، فهو لم يحصل في التوصل إلى إنجاز
على معرفة مسبقة منهم أو من غيرهم .

كذلك تبرز هنا مسألة الانسان المتميز إزاء الآلهة ؛ فالإنجاز الذي قام به أوديب حققه بوحى من الآلهة . ومع
ذلك فأهل طيبة لا يذهبون في ملتهم إلى معبد هذا الآلهة ، وإنما يأتون ومن بينهم كهنة الآلهة إلى أوديب ، كما يذكر ذلك
كاهن إلالة زيوس (كبير الآلهة) في موضع سابق من المشهد حين يقول :

إنك ترى يا أوديب . . كيف نتجمع هنا . .
كهنة ، من بينهم أنا ، كاهن زيوس ، ونخبة من نخبة شبانا (٣١)

كاهن كبير الآلهة ، إذن ، هو الذي يأتي إلى أوديب الرجل (قبل أن يكون أوديب الحاكم) حين يلتم الخطب
بالمدينة ، وليس أوديب هو الذي يذهب إلى معبد الآلهة وكاهنه حسبما هو طبيعي ومعتاد ، حقيقة أن كاهن زيوس يذكر
في أثناء حديثه مع أوديب أن « العامة . . قد تجمعوا في ساحتي المدينة وحول محرابي الربة أثينة بالاس وعند مكان النبؤ
على شاطئ نهر أسمينوس ، ولكن هؤلاء هم « العامة » الذي ينتظرون الذي يأتي ولا يأتي ، أما الكهنة ونخبة الشباب
الذين ذهبوا لمقابلة أوديب فهم « أهل الرأي » الذين جاءوا ليشرحوا قضيتهم ويطلبوا التوصل إلى حل لها ويقترحوا طرقا
لذلك ، من بينها « مشورة أهل الرأي » حسبما جاء في كلام الكاهن في موضع آخر من حديثه . وإذا كانت صفة الانسان
التميز واضحة من حديث ذوى الرأي من أهل طيبة الذين تمثلهم الجوقة ، فإن هذه الصفة ليست أقل وضوحا في حديث
أوديب معهم ، فهو غير غافل عما ألم بالمدينة :

اني أعرف ، وكيف لا أعرف
الأمر الذي أتى بكم الى هنا
كما أعرف جيدا ما تمررون به من آلام . (٣٢)

(٣٠) سطور ٣٠ - ٣٩

(٣١) سطور ١٥ ، ١٨ ، ١٩

(٣٢) سطور ٥٨ - ٦٠

وهي ليست معرفة سلبية يتوقف عندها أوديب ، وإنما هي معرفة يعقبها من جانبه تدبر للأمور ، فقد « طرق مجالات الفكر بلا حدود بحثاً عن طريق للخلاص » ، كما أرسل صهره كريون Kreon إلى محراب الآله أبولو-apollo (في مدينة دلفي) ليعرف « كيف يخلص المدينة بالفعل وبالكلمة » . ومع كل ذلك فهو لا يكتفي بما قام به ، ولكنه حين يلتقي بممثلي أهل طيبة المتجمعين أمام قصره يحرص على أن يعرف منهم ما يمكن أن يكون قد غاب عنه :

يا أبنائي ، انه لم يكن من المناسب أن أعرف من غيركم
ولكني ، أنا أوديب . . ألتقي بكم لأعرف بنفسى^(٣٣)

ثم يتجه إلى كاهن زيوس ويطلب إليه ، في معنى واضح ، أن يكون متحدثاً باسم الحاضرين ليعرف منه ، فيما يتخطى الخطوط العامة للملئمة ، ما يريدون عرضه من تفاصيل .

فإذا انتقلنا الى المشهد الثاني من هذا الشوط الأول ، وهو المشهد الذي يبدأ بعودة كريون ومعه ما عرفه عن سر اللعنة التي حاقت بالمدينة ، يوجه إليه أوديب فيضاً من الأسئلة ، هي أسئلة المستقصى للحقيقة الذي لا يترك جانباً من الأمر حتى يستفسر عنه . إنه يعرف ، من أول رد لكريون ، سبب اللعنة ، وهو أن قاتل الملك السابق لا يوس لا يزال بالمدينة وأن الخلاص من هذه اللعنة هي أن يقتل القاتل أو ينفي من المدينة . ويمجد أن يعرف ذلك يبدأ سيل استفساراته : هل كان الملك ، حين قتل ، في القصر أن في الحقل أم على سفر ، هل كان له مرافقون في سفره ، هل نجا أحد منهم ، ما الذي رآه التابع المرافق الذي نجا من القتل « فإن قرينة واحدة قد تقودنا على الطريق لتتبع الحقيقة »^(٣٤) ، ما الذي منع أهل طيبة من التحقيق في هذا الأمر الجلل بعد أن قتل لا يوس مباشرة ، وحين يعرف من إجابة كريون أنهم شغلوا آنذاك بوطاة المخلوقة العجيبة يكون قراره المباشر « إذن سأبدأ كل شيء من البداية حتى أجعلها غمض من الأمر »^(٣٥) . هذا ولم يكن استفساره وقراره هو كل شيء في سبيل تهيئة الأمور للبحث عن الحقيقة ، فحين يشير أفراد الجوقة عليه بالاستعانة بالعراف تيريزياس نجد أن أوديب لم تفته هذه الفكرة « لقد أرسلت في طلبه مرتين ، بناء على رأي كريون ، وقد تعجبت طويلاً لعدم حضوره حتى الآن »^(٣٦) . وهكذا يصبح كل شيء معداً للشوط الثاني من المهمة التي كرس نفسه للقيام بها .



وإذا كان هذا التتبع الدائب لمعرفة أبعاد الموقف توصلنا الى بداية الطريق في البحث عن الحقيقة قد ظهر في الشوط الأول فإن الشوط الثاني من المسرحية يبرز الدأب نفسه الذي لا يفتر لحظة واحدة في محاولة الكشف عنها . ففي بداية هذا الشوط يحضر تيريزياس الذي يعرف الحقيقة وهو وقعا ، ولذا يرفض الادلاء بما يعرف ويراوغ أمام اللاح

(٣٣) سطور ٧ - ٩

(٣٤) سطور ١٥ - ١٦

(٣٥) سطر ١٣٢

(٣٦) سطور ٢٨٨ - ٢٨٩

المستمر لأوديب ملمّحا مرة بأن ما يعرفه « سيسبب ضيقا لنفسه ولاوديب » ، (٣٧) ومرة أخرى بأن « ما سيكون سيكون فما جدوى الكلام » (٣٨) ، وهي تلميحات كانت كفيفة بأن يتوقف ، أو على الأقل يراود نفسه ويتحسب للنتائج قبل المضي في تفصيله للحقيقة ، ولكن سوفوكليس لا يريد لبطل مسرحيته أن يكون هذا الانسان العادي ، فأوديب ممثل مقولة الانسان المتميز ، وهو يتصرف ويتكلم من واقع هذا التميز . وهكذا يأتي رده باترا « طالما أن ما سيكون سيكون فلا بد ان تخبرني به » ا . (٣٩) ثم يمضي في إصراره الذي يصل إلى التلميح باتهام تيريزياس بأن له يدا في الجريمة ، وعندها يواجه العراف أوديب بما يعرف - إن أوديب هو الذي قتل الملك لا يوس وأنه فوق ذلك يعاشر في الخطيئة أقرب الناس إليه (امه) دون أن يدري بالعار الذي يتمرغ فيه .

ولكن هل تكون هذه نهاية المطاف في البحث عن الحقيقة بالنسبة لأوديب ؟ انه لم يذُغ تيريزياس العراف الا بعد أن ألح عليه كريون كما رأينا في المشهد الأول ، فالاعتماد على العرافة والعرافين قد تكون وسيلة الانسان العادي في التعرف على الأمور ، ولكن ليس أوديب الذي ينشد المعرفة الحققة ويتميز بها . لقد كانت هذه المعرفة الحققة هي وسيلته في حل اللغز الذي القت به اليه المخلوقة العجيبة ، وكان هذا الحل هو الذي رفع اللعنة عن أهل طيبة في الماضي فأعطوه ثقتهم وولوه حاكما عليهم . وهولن يجيد عن هذا النوع من المعرفة في سبيل البحث عن الحقيقة حتى يرفع عنهم اللعنة الجديدة . وهكذا يُعْمَلُ أوديب فكره : إن العراف قد يكون مدّعيًا أو كاذبا ، وقد تكون المسألة في حقيقتها مؤامرة من جانب كريون ، يقوم فيها تيريزياس بتلطّيح اسم أوديب تمهيدا لاستبلاء كريون على الحكم - وهو امر وارد ، فالمدينة يشيع فيها الاضطراب بالضرورة من جراء الوباء الذي ألمّ بها ، ومن الممكن في هذه الاحوال أن يحدث أي شيء ، فحكم أوديب يقوم على اساس انه فرد متميز وليس على اساس من الوراثة ، ومن الوارد ان يحاول متآمر أن يضربه في تميزة فيهنز حكمه او يضيع (٤٠) . وهكذا يوجه أوديب اتهامه الى كل من كريون وتيريزياس ، ولكن هذا الموقف لا يلبث ان يمر بعد ان تقنعه يوكاستة بالعدول عنه في ضوء ما تعرفه من استحالة اقدام كريون ، وهي اخته ، على امر من هذا النوع ، وينتهي الأمر بأن يصرف أوديب صهره فيما يشبه الاعتذار ، كما يصرف تيريزياس ويقرر ان يمضي في تفصيله للحقيقة ليرى ما اذا كانت تدعم ما ذكره العراف .

واذا كان أوديب قد بدأ بحثه عن الحقيقة على هذا الاصرار الذي لا يفتن بأقل من المعرفة الحقيقية للأمور ، فان هذا الاصرار ظل ملازما له في تصاعد مستمر كلما تكشفت ابعاد الحقيقة ، مرحلة بعد مرحلة ، لتحاصره بظلالها الداكن قبل ان تطبق عليه تماما . وي هذا الصدد يلتقي بثلاثة اشخاص يحاول في حديثه مع كل منهم ان يجمع كل ما يستطيع جمعه من تفاصيل ، ويقابل بشكل مستمر بين هذه التفاصيل توصلا الى تصديق او تكذيب ما ذكره العراف . وفي اول هذه اللقاءات ، وكان مع زوجته يوكاستة ، يعرف ان لا يوس ، زوجها السابق ، قد عرف من نبوءة دلفي ان ابنا سيولد له من يوكاستة وان هذا الابن سيقتله ، وهكذا حين انجب منها صبيا ارسله مع احد اتباعه ليلقي به بعيدا عن جبل كيثارون حتى يموت من التعرض في العراء ، بعد ان قيده بأن أنفذ سيخا في كعبه . كذلك يعرف أوديب في هذا اللقاء

(٣٧) سطر ٣٣٢

(٣٨) سطر ٣٤١

(٣٩) سطر ٣٤٢

(٤٠)

أن لا يوس قد قتل عند مفرق ثلاثة طرق بيد مجموعة من قطاع الطرق ليسوا من أبناء طيبة ، وأن هذا حدث قبل مجيئه (أوديب) الى طيبة بفترة وجيزة ، كما يعرف الى جانب ذلك اوصاف الملك المقتول وهنا عن طريق المقارنة بآثار السيخ التي كانت لا تزال ظاهرة في كعبه ويتذكر ما حدث وهو في طريقه الى طيبة اول مرة ، يبدأ الشك يساوره ويدرك ان مصيره اصبح معلقا على كلمة التابع الذي كان في رفقة الملك لا يوس ونجا من القتل ، فاذا كان الملك قد قتل على يد مجموعة ثبتت براءة اوديب ، اما اذا كان القاتل شخصا واحدا فقد ثبتت عليه الجريمة .

وقد كان هذا كفيلا بان يرد شخصا عاديا عن المضي في بحثه عن الحقيقة ، بعد ان بدأت الحلقة تضيق حول عنقه ، ولكن اوديب ، بطبيعته المتميزة لا يمكن ان يتخلل عن هذه الطبيعة ، وهكذا يطلب اوديب من يوكاستة ان ترسل في طلب هذا التابع الذي كان قد غادر القصر منذ ان حل به اوديب عى اثر دخوله طيبة بعد مقتل لا يوس ، بينما يلتقي هو برسول اتي من كورنثة ، وفي اثناء حديثه معه يعرف انه (أوديب) لم يكن ابنا حقيقيا لبوليبيوس ملك كورنثة كما كان يعتقد ، وان هذا الرسول كان قد قدمه الى الملك الكورنثي بعد ان تسلمه كطفل وليد عند جبل كيثارون من تابع من بيت لا يوس ملك طيبة السابق ، وحين يسأل اوديب يوكاستة ، التي كانت قد تيقنت بعد ما ذكره الرسول من الحقيقة المرة الكاملة (اذ كانت هي التي اعطت الطفل للخادم حتى يموت في العراء) تحاول ان تصد اوديب بكل الطرق عن المضي في بحثه ولكن الاصرار هو الاصرار ولا بد من الوصول الى المعرفة الكاملة - الحقيقة :

يوكاستة : إني أتوسل إليك ألا تفعل هذا

أوديب : لا أستطيع . لا بد أن أصل الى الحقيقة الكاملة .^(٤١)

ثم نصل الى المشهد الاخير من هذا الشوط الثاني من المسرحية ، حين يحضر التابع ، وهو الشخص الذي يعرف كل شيء على اساس الواقع ، فهو الذي اخذ الطفل الوليد وسلمه الى الراعي الكورنثي (وهو الرسول الذي رأينا اوديب يلتقي به في المشهد السابق) ، وهو الذي رأى اوديب يقتل لا يوس وهو الذي رآه يتزوج من يوكاستة ، وحين لا يريد التابع ان يقضي بما يعلم يلاحقه ، بل يطارده ، اوديب بأسئلته ، ويلحق ذلك بتهديده بالقضاء عليه ، ويظل كذلك حتى يعرف منه ان الطفل كان من بيت لا يوس ، ولا يبقى الا الخيط الاخير ، وهو ان الطفل هو ابن لا يوس ذاته ، حتى يتيقن اوديب من حقيقة امره :

التابع : إني اقف عند الحافة الخطرة للكلام

أوديب : وأنا عند الحافة الخطرة للسمع .

ولا بد أن أسمع^(٤٢)

(٤١) سطور ١٠٦٥ - ١٠٦٦

(٤٢) سطور ١١٦٩ - ١١٧٠

وقد سمع ، وعرف ، وتأكد وبهذا يكون سوفوكليس قد وضع كل شيء في بنائه لمسرحيته ، ليخدم مقولة انسان متميز كانت ميزته التي تفوق بها على غيره ، وكانت في الوقت ذاته مأساته في صعوده الكبير وسقوطه الكبير ، هي البحث وراء الحقيقة توصلا للمعرفة الحقة .



ويأتي الشوط الاخيرة من المسرحية تذييلا يدعم هذا التميز في البحث عن الحقيقة ، فأوديب لا يكتفي بالوصول اليها ، ولكنه يتحمل نتائجها ، مهما كانت هذه النتائج . انه لم يقنع بعد ان اكتشف انه قاتل لايوس ، ابيه ، بأن يفرض على نفسه الحكم الذي كان سيفرضه . على القاتل ، وهو القتل او النفي خارج طيبة ، ولكنه يفعل ما هو اشد فيفقا عينيه بنفسه ويطلب الى كريون ان يبعث به الى المنفى . ورغم ان سوفوكليس يضع على لسان اوديب شيئا من الرثاء لنفسه - وهو امر وارد انساني ، بل هو وارد تراجيديا لاظهار هول ما يمكن ان يؤدي اليه اكتشاف الانسان لحقيقة نفسه ، الا ان الشاعر يجعل بطل مسرحيته يتحمل مصيره في جلد ويصمد امامه . وهكذا نجد اوديب يقول « إن ما تم قد تم على خير وجه »^(٤٣) كما يقول في مكان آخر « بيدي حَكَمْتُ على نفسي ، ووصمت نفسي كمجرم » ،^(٤٤) كما يقول في موضع ثالث « اني نفسي لابد ان اتحمل لعنتي دون ان يشاركني فيها أحد »^(٤٥) . واذا كان اوديب يشير في مناسبتين خاطفتين الى يد الالهة فيما حدث له دون ان يتوقف عند هذه المسألة ليناقشها فانه يردف هاتين الاشارتين بأنه يجب ان يتحمل ما وقع له ، فيقول في احدهما « ان الآلهة حددت ارادته تماما ، أن يدمر قاتل ابيه ، المجرم ، وانا هو ، بينما يقول في ثانيتهما ، حين يسأله افراد الجوقة عما جعله يودي بنظره :

إن أبوللو ، أيها الأصدقاء ،
هو الذي جاء بهذه الويلات
أما اليد التي وجهت الضربة
فهي يدي وحدي^(٤٦)

وبنهاية هذا الشوط الثالث ، يكون سوفوكليس قد وضع التذييل الملائم لفكرة « الانسان المتميز » التي جعل منها مقولة لمسرحيته اوديب ملكا .



(٤٣) سطر ١٣٩١

(٤٤) سطور ١٣٨١ - ١٣٨٢

(٤٥) سطور ١٤١٤ - ١٤١٥

(٤٦) سطور ١٤٤٠ - ١٤٤١

(٤٧) سطور ١٣٢٩ - ١٣٣١

الحديث عن الأسطورة في الأدب ، وموقعها منه ، لا بد وأن يسبقه حديث عن محاولات تعريف هذا المفهوم ، نظراً لما أثاره من جدل ومناقشات . ومن الطبيعي أن نبدأ هذا الحديث بالرجوع الى المعاجم . ففي أحدث معاجم اللغة الفرنسية وأشملها : Le Robert ، نجد تعريفاً يلم بكافة جوانب الكلمة ومعانيها ويقول ان الأسطورة « قصة خرافية ، عادة ما تكون من أصل شعبي ، تصور كائنات تمسّد ، في شكل رمزي ، قوى الطبيعة ، أو بعضاً من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم » . ويمكن أن تقارن الأسطورة بكل من الحكاية والرمز . وتتخذ الأساطير أهمية قصوى في الديانات البشرية والآداب الشعبية . ومنها ما هو ديني وديوي ؛ فهناك على سبيل المثال أساطير مسيحية وأساطير وثنية ، ويقول د. دي روجمون D. De Rougemont ، في كتابه الحب والغرب : « يمكن أن نقول ، بصفة عامة ، إن الأسطورة قصة أو حكاية رمزية بسيطة ومؤثرة ، تلخص عدداً لا ينتهي من المواقف المتشابهة قليلاً أو كثيراً . وبالمعنى الضيق للكلمة ، تترجم الأسطورة قواعد السلوك عند جماعة اجتماعية أو دينية بعينها ، وتنتهي ، بالتالي ، إلى العنصر المقدس الذي تكونت حوله هذه الجماعة . والأسطورة لا مؤلف لها ويتعين أن يكون أصلها غامضاً ، وأن يكون معناها نفسه غامضاً إلى حد ما . ولعل أعمق سمات الأسطورة أنها تتمكن منا ، رغماً عنا عادة » . وبالمعنى الواسع للكلمة تصور الأسطورة بعض الأحداث أو الشخصيات التي يعتبر وجودها حقيقة مسلماً بها ، وحرفها أو ضخمتها كل من الخيال الجماعي والتقاليد الأدبية الراسخة . بهذا المفهوم ، يمكن الحديث عن أسطورة فاوست ، ودون جوان ، ونابليون الخ

الأسطورة في الأدب لفرنسي المعاصر

سامية أحمد

وقد تستخدم كلمة الأسطورة كناية عن شخصية حقيقية أو خيالية تتخذ شكل البطل الأسطوري ، نتيجة للطابع الرمزي الذي قد يعطى لها . وقد تعني شيئاً أو شخصاً لا وجود له . وإذا استخدمت للمبالغة ، دلت على شيء فريد في نوعه لدرجة يبدو معها وكأنه ناتج عن الخيال المحض .

وتستخدم كلمة الأسطورة أيضاً للتعبير عن فكرة ما ، أو عرض لنظرية ما عن طريق السرد الشعري ، أو تصوير حال البشرية في ماضٍ خيالي أو مستقبل خيالي تصويراً مثالياً . يمكن الحديث ، مثلاً ، عن أسطورة العصر الذهبي ، أو الفردوس المفقود ، أو المدينة الفاضلة ، الخ

وتطلق كلمة الأسطورة أيضاً على الصورة المبسطة ، وعادة ما تكون وهمية ، التي تتكون لدى بعض الجماعات الإنسانية عن فردٍ ما أو حديث ما ، وتلعب دوراً حاسماً في سلوكهم أو تقديرهم للأمور . وعن هذا المعنى نشأت بعض العبارات ، مثل « خلق الأساطير الجديدة » ، وهدم الأساطير Demystifier ، كما تطلق على الفكرة التي تميل إلى التحول إلى أسطورة ؛ يمكن الحديث عن أسطورة البطل ، أو القائد أو النجم السينمائي ، أو البرود البريطاني ، الخ يقول د. رويس D. Rops في هذا الصدد ، في كتابه « عالم بلا روح » : « ما هي الأساطير البسيطة التي تحرك هذا الحشد وتثير أهواءه ؟ يمكن أن نكتشفها في الصحف التي يقرأها والعروض التي يشهدها والكلمات التي يقولها . وهذه الأساطير أربعة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً : أسطورة المال ، والراحة ، والعمل ، والسرعة » . ويقول ايتامبل Etienne عن الأسطورة في كتابه « أسطورة رامبو » : « تعني كلمة الأسطورة اليوم ، بالنسبة لعدد كبير جداً من الناس ، الفكرة المبهمة ، أو الكذب أو الخطأ وأستطيع أن أسوق عشرات الاستشهادات التي تؤكد انتشار هذا المعنى وتعميمه . ففي عام ١٩٥٠ ، أصبحت كلمة أسطورة تطلق طواعية على كل الأفكار الخاطئة ، وأي تفسير خاطيء لأي حدث أو أية نظرية » .

وإذا انتقلنا إلى كتابات العلماء الذين تخصصوا في دراسة الأساطير ، لمسنا تطوراً ملحوظاً . فهم يقولون إن دراسة الأسطورة اليوم تنطلق من منظور يتعارض مع منظور القرن التاسع عشر إذ لا تعتبرها حكاية أو خيالاً أو وهماً وإنما تفهمها بالطريقة التي تفهمها بها المجتمعات البدائية . ويوضح م. الياد Eliade أن كلمة أسطورة تعني ، عند هذه المجتمعات ، قصة حقيقية ، مقدسة مثالية لها دلالتها . والمعنى الجديد الذي أعطاه العلماء لهذه الكلمة جعل اللغة العادية تستخدمها استخداماً يشوبه شيء من اللبس ، وعادة ما يقصد بها اليوم الخيال أو الوهم . واذ يرجع الياد^(١) إلى تاريخ الكلمة ، يلاحظ أن « الإغريق افرغوا الأسطورة تدريجياً من قيمتها الدينية والمتافيزيقية ، وانتهى بها الأمر إلى الدلالة على كل ما لا يمكن أن يوجد حقاً^(٢) » من ناحية أخرى ، نسبت كل من اليهودية والمسيحية إلى مجال الكذب والوهم كل ما لم تصدق عليه التوراة أو يصدق عليه الانجيل .

ويدرس الياد في كتابه عن الأسطورة ، وفي المقام الأول ، المجتمعات التي ظلت الأسطورة حية فيها ، بمعنى أنها ظلت تقدم بعض النماذج للسلوك الإنساني وتعطي بالتالي للوجود قيمة ومعنى . ويدرك أنه من الصعب تعريف

(١) م. الياد ، « جوانب من الأسطورة » ، جاليمار ، ١٩٦٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠ .

الأسطورة تعريفاً يقبله كل العلماء ، ويمكن أن يفهمه في الوقت نفسه غير المتخصصين : « هل يمكن إيجاد تعريف واحد ينسحب على كافة أنماط الأساطير وأشكالها ، في كافة المجتمعات البدائية والتقليدية ؟ ذلك أن الأسطورة واقع ثقافي معقد للغاية ، قد نتناوله ونسره من زوايا متعددة ومتكاملة »^(٣) . ومع ذلك ، يعرف الأسطورة بقوله : « تروى الأسطورة قصة مقدسة ، وحدثاً وقع في الزمان الأول ، زمن البدايات الخرافي . بعبارة أخرى تروى الأسطورة كيف خرج واقع معين إلى حيز الوجود ، بفضل مآثر بعض الكائنات الخارقة للطبيعة ، سواء كان واقعاً كاملاً ، أو الكون ، أو جزءاً منه : حزيرة ، أو نوعاً من النبات ، أو سلوك إنسانياً . . . فهي تروي إذن عملية خلق ، دائماً . . . ولا تتحدث إلا عما وقع بالفعل . . . وتعرف شخصياتها بما قامت بفعله في زمن البدايات الرائع . وهكذا تكشف الأساطير عن نشاطها الإبداعي و قدسية أعمالها بإيجاز ، تصف الأساطير الطرق المختلفة التي يدخل بها العنصر المقدس في العالم ، فجأة . وهكذا للدخول المفاجيء هو الذي يُوجدُ العالم حقاً . . . بل إن الإنسان أصبح كما نراه اليوم أي كائناً ثقافياً ، زائلاً ، وله جنس معين ، نتيجة لتدخل بعض الكائنات الخارقة للطبيعة^(٤) هذا يؤكد إلباد على جانبين أساسيين في الأسطورة : تعتبر الأسطورة قصة مقدسة ، وحقيقية بالتالي ، لأنها ترجع دائماً إلى بعض الحقائق ، وبما أنها تتحدث عن ميلاد الكائنات الخارقة وقدرتها المقدسة ، تصبح نموذجاً مثالياً لكافة الأنشطة الإنسانية التي لها دلالتها . كما أنه يربط بين الأسطورة والتاريخ من ناحية والإنسان البدائي وإنسان العصر الحديث من ناحية أخرى : « في حين أن إنسان العصر الحديث يعتبر نفسه نتاجاً لمجرى التاريخ العالمي ، ولا يشعر أنه مجبرٌ على معرفة هذا التاريخ معرفة تامة ، نجد أن الإنسان في المجتمعات البدائية مجبر على أن يتذكر تاريخ قبيلته الأسطوري ، بل مجبر على إحياء جزء كبير منه بطريقة دورية ، وهنا يكمن أهم فرق بين إنسان العصر الحديث والإنسان في المجتمعات البدائية^(٥) » .



لن ندخل في مزيد من التفاصيل ، بل نتوقف ، مع إلباد ، عند العلاقة بين الأسطورة والأدب . الأدب عامة ، والأدب الملحمي خاصة ، له علاقة وثيقة بالميثولوجيا والسلوك الميثولوجي . ويمكن اعتبار السرد الملحمي أو الروائي امتداداً للسرد الأسطوري ، على مستوى آخر ولغايات أخرى ، شأنه في ذلك شأن السرد في الأجناس الأدبية الأخرى . وفي كلتا الحالتين يتعلق الأمر برواية قصة لها دلالتها وسلسلة من الأحداث الدرامية التي وقعت في ماضٍ يغلب عليه الطابع الخرافي . ولا بد من التأكيد بأن السرد ، نثراً ، في الرواية خاصة ، احتل في المجتمعات الحديثة المكان الذي كانت تشغله رواية الأساطير والحواديت في المجتمعات التقليدية والشعبية . من هذا المنظور ، يقول إلباد إن « الولع بالحديث بالروايات ينم عن رغبة في الاستماع إلى أكبر عدد ممكن من القصص الأسطورية التي فقدت طابعها المقدس واكتفت بالتستر وراء بعض الأشكال الدنيوية^(٦) » .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٤ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٥ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٢٣ - ٢٤ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٢٣٠ - ٢٣١ .

لا يستطيع الباحث أن يغفل ، في حديثه عن الأسطورة ، كتاب رولان بارت R. Barthes الشهير ، « أساطير » (١٩٥٧) . يتكون هذا الكتاب من جزء تطبيقي وآخر نظري عنوانه : « الأسطورة اليوم »^(٧) . ويؤكد هذا الجزء النظري أن الأسطورة لم تمس الأدب فحسب ، بل تعدته إلى النقد . الجديد في تناول بارت لها هو ربطها بعلم العلاقات أو السيميولوجيا الذي اهتم به النقد الجدد .

يعلل بارت اهتمامه بالكتابة عن الأساطير المعاصرة بتحول المجتمع الفرنسي المعاصر ، وهو مجتمع البورجوازية الصغيرة « إلى مجال مختار للدلالات الأسطورية » . تسبح فرنسا كلها في هذه الأيدلوجيا التي لاتسمى : الصحافة والسينما ، والمسرح والأدب ، والاحتفالات ، والعدالة ، والدبلوماسية ، والأحاديث ، والجو ، والجرائم التي ترتكب ، والزواج الذي يقابل بالتأثر ، والطعام الذي نحلم به ، والملابس التي نرتديها . . . كل شيء في حياتنا اليومية يرجع إلى تصور البورجوازية لعلاقة الانسان بالعالم ، نحن نعيش القوانين البورجوازية وكأنها قوانين بديهية لنظام طبيعي^(٨) . ويحاول أن يقدم وصفاً شاملاً للأسطورة يمثل مرحلة هامة من مراحل تطوره الفكري ولا يتعارض مع ما عمد إليه في « درجة الصفر في الكتابة » ، بل يكمله .

ويعرف بارت الأسطورة بأنها تقليد يكشف عن واقع طبيعي أو تاريخي أو فلسفي من خلال المجاز أو الاستعارة ، وهذا هو معناها عند الاغريق . ثم يقول إنها تحولت إلى عملية تضليل ، وشيء عابث خداع ، وفي نهاية المطاف إلى سنة أي « كود » . ويستخدم في حديثه عنها عبارات مأخوذة عن اللسانيات . فهي « كلام » و « رسالة » و « نظام للتواصل » . وهي « لا يمكن أن تكون شيئاً أو تصوراً أو فكرة ، بل مشكل ومعنى »^(٩) . ولا تعرف الأسطورة بمادة رسالتها ، وإنما بالطريقة التي تنقل بها هذه الرسالة . لكن ، هل يعني ذلك أن كل شيء يمكن أن يكون أسطورياً ؟ يرد بارت بالإيجاب : « نعم فيما اعتقد . . . أي مادة في العالم يمكن أن تنتقل من الوجود المغلق الصامت إلى حالة كلامية مفتوحة يمكن أن يمتلكها المجتمع »^(١٠) . وبما أن الكلمة الأسطورية رسالة ، فهي يمكن أن تكون شيئاً آخر غير الكلام ، أي كتابة أو صورة ، أو تصويراً ، أو سينما أو ريبورتاجاً صحفياً ، أو إعلاناً ، الخ . . .

ويربط بارت بين الأسطورة والسيميولوجيا . ففي الأسطورة ، نجد ، على حد قوله ، الدال والمدلول والعلامة . لكنها نظام خاص « يبني إبتداءً من سلسلة من العلامات الموجودة سلفاً ، أي أن العلامة في النظام الأول تصبح دالاً في النظام الثاني وهلم جرا »^(١١) . وتشتمل الأسطورة على نوعين من العلامات ، أحدهما لغوي ، وهو الكلام الذي تستولى عليه الأسطورة لكي تبني نظامها الخاص ، والآخر هو الأسطورة ذاتها التي يسميها بارت « ما وراء الكلام » لأنها لغة ثانية يجرى بها الحديث عن لغة أولى . والدال في الأسطورة كما يراها بارت شكل ومعنى ، في أن واحد . وعندما يصبح المعنى شكلاً ، يتحول إلى فراغ . ولا يعني هذا التحول أن الشكل يلغى المعنى . كل ما هنالك أنه يفقده قيمته ، ويظل

(٧) انظر « أساطير » ، ١٩٧٠ ، ص ١٩١ - ٢٤٧ .

(٨) المرجع السابق ، ص ٢٤٩ .

(٩) المرجع السابق ، ص ٢١٥ .

(١٠) المرجع السابق ، ص ٢١٦ .

(١١) المرجع السابق ، ص ٢٢١ .

المعنى حياً . ومن حياته يتغذى شكل الأسطورة . والانتقال المستمر من الشكل الى المعنى هو الذي يعرف الأسطورة . ويلاحظ بارت أن التصور الأسطوري يجد أمامه عدداً غير محدود من الدالات ، على سبيل المثال ، يمكن أن يكون كتاباً بأكمله دالاً للمدلول واحد .

ولا شك أن النقاد استفادوا ، ويمكن أن يستفيدوا ، من الطرق الثلاثة لقراءة الأساطير والتي يقول عنها بارت :

« ١ - إذا نظرتُ الى الدال الخالي (من المعنى) ، جعلتُ المدلول يملاً شكل الأسطورة ، بلا لبس أو غموض ، ووجدت نفسي أمام نظام بسيط ، تصبح فيه الدلالة حرفية هذه الطريقة هي ، على سبيل المثال ، الطريقة التي يتبعها منتجو الأساطير ، كالمحرر الصحفي الذي يبدأ من المدلول ثم يبحث عن شكل له .

٢ - إذا نظرتُ الى الدال المملآن ، ميزتُ فيه الشكل بوضوح ، ومن ثم التغير الذي طرأ عليه ، واستطعتُ أن أحلل دلالة الأسطورة .

٣ - وإذا نظرتُ الى الدال على أنه مجموعة مكونة من شكل ومعنى ، تلقيتُ معنى غامضاً^(١٢) .

تعمل الطريقتان الأولى والثانية على هدم الأسطورة ، إما بإبراز هدفها وإما بالكشف عنها . أما الطريقة الثالثة ، فتجعل القاري يعيش الأسطورة كما لو كانت حقيقية وغير حقيقية في آن واحد . وعلم العلامات يحتم اعتماد الطريقة الثالثة لأن قاري الأسطورة هو الذي يكشف عن وظيفتها الأساسية .

ويرى بارت أن أفضل سلاح يمكن استخدامه ضد الأسطورة هو انتاج الأساطير الصناعية التي يقدم لنا الأدب أمثلة كثيرة لها . يكفي لذلك أن نجعل من الأسطورة ذاتها ومن دلالاتها بداية لأسطورة ثانية ؛ ويذكر بارت من بين هذه الأساطير رواية ج. فلوير « بوفار وبيكوشيه » . يمكن اعتبار الحديث الذي يجري بين بطلي هذه الرواية حديثاً أسطورياً تنشأ عنه دلالة ثانية هي بلاغتهما التي يتدخل الكاتب لجعل منها شكلاً لنظام جديد . أما الدلالة النهائية ، فهي الرواية ذاتها ، ويلاحظ بارت أن الناقد مضطر لاستخدام منهجين مختلفين أمام هذه الرواية : إما أن يعالج واقعية الكاتب على أنها مادة أيديولوجية ، وإما أن يعالجها على أنها مادة علامية . وقد يتمثل الحل الأمثل في المجتمع بين المنهجين ، مع عدم الخلط بينهما .

ولا بد أن يستوقف الباحث المقال الذي اسماه بارت « الكاتب في إجازة^(١٣) » وبين فيه الطريقة التي تتحول بها الأسطورة إلى الكذب . فالأسطورة تندس بين الواقع وإدراكنا له . وهذا هو وضع الجريدة بين الحدث والقاري ، والإعلان بين المنتج والمشتري والناقد بين العمل الأدبي والملقي . والكذب هنا مخالفة الحقيقة ، ليس الا . قد لا يفهم الناقد كتاباً فلسفياً شهيراً . ولا غرابة في ذلك ؛ لكن الغريب هو أن يعترف بأنه لا يفهم شيئاً . ولو أنه فعل ، لتلاشت أسطورة الناقد العالم بكل شيء وحلت محلها صورة إنسان عاجز ، وهذا الاعتراف في حد ذاته خداع وتضليل . ففي كل مرة يقول فيها الناقد « لا أفهم شيئاً » يعني بقوله هذا شيئاً آخر : « لا يوجد شيء يستوجب الفهم » . كما أن الناقد

(١٢) المرجع السابق ، ص ٢٣٤ - ٢٣٥ .

(١٣) انظر المرجع السابق ، ص ٣٠ - ٣٤ .

قد يتظاهر بعدم فهمه لبعض المؤلفات لأن هذه المؤلفات تدل على عبث النقد وعدم جدواه وإذ يفعل ، يدافع عن نظام معين تعبر عنه الأسطورة .



إذا نظرنا إلى الأدب الفرنسي المعاصر ، أو بعبارة أدق أدب القرن العشرين وجدنا أنه يولي أهمية خاصة للأسطورة ، لا سيما القديم منها . ولنلاحظ ، منذ البداية ، أن الأدب الفرنسي لا ينفرد بهذه الخاصية ، وإنما تشترك معه فيها آداب أخرى كثيرة . ولنذكر على سبيل المثال لا الحصر أسطورة إيزيس وأوزيريس ومعالجة توفيق الحكيم لها ، وتناول كل من طه حسين وتوفيق الحكيم لشخصية شهرزاد التي تحولت إلى شخصية أسطورية . هذا ولم يَسِرْ الكتاب الفرنسيون المحدثون في طريق لم يسبقهم إليه أسلافهم . فالأدب الكلاسيكي الفرنسي ، في القرن السابع عشر ، اعتمد أساساً على محاكاة الأقدمين ، والمقصود بهم الأغريق والرومان ، لا سيما في بحث الأساطير التي عاجلها في مؤلفاتهم ، وإذا فعلوا ألبسوا الأساطير القديمة ثياب عصرهم ، بحيث أصبحت لا تفهم إلا إذا القى الضوء على السياق الأدبي والفكري ، بل والاجتماعي والسياسي والديني ، الذي بعث فيه . ومع ذلك ، لا تظل أسيرة هذا السياق ، بل تحتمل اليوم ، من وجهة نظر النقد ، أكثر من قراءة وتفسير . على سبيل المثال ، دارت أكبر معركة شهدتها النقد الأدبي الحديث في فرنسا ، حول مسرحيات راسين Racine ومسرحية « فيدرا » بالذات . فلقد حاول بارت أن يطبق عليها المنهج البنوي ، وحاول جولدمان Goldman أن يطبق عليها المنهج الاجتماعي ، وحاول ش. مورون Maurois أن يطبق عليها المنهج النفسي . ولا شك أن كل واحدة من هذه القراءات تكسب هذه المسرحيات ثراءً وبعداً جديداً . لكن ، يختلف التفسير وتبقى الأسطورة .

لن نستعرض هنا كافة الأسباب التي جعلت الأدباء المحدثون يلجأون إلى الأساطير ، بل نكتفي بذكر بعض منها ، على سبيل المثال ، حاول هؤلاء ، أن يجدوا في الإنسان الذي غيرته الحرب وغيرته المجتمعات الصناعية صدى لبعض القيم الإنسانية الخالدة ، ومن ثم ، عملوا على بعث بعض الأساطير ، طبقاً لاهتماماتهم ، في ثوب جديد . يقول أ. كامو Camus في « الصيف » : « تنتظر الأساطير تجسيدنا لها » . وإذا لم يكن رجل واحد نداءها ، قدمت لنا مادتها ، سليمة لم تمس . وتكتسب هذه الأساطير بعداً جديداً نتيجة لعلاقة الإنسان بكل ما يحيط به ، وتبين مقاومة هذا الإنسان أو خضوعه لأشكال القهر التي تثقل حياته ، وتفسح أيضاً المجال للتأمل الفلسفي . أدرك الأدباء أيضاً أن الموضوعات التي أوحى بها العالم البورجوازي قد أصبحت بالية ، وأن العالم الحديث لم يفرز أساطير قادرة على تغذية الخيال كما كانت تفعل أساطير الماضي ، ولا شك أننا نجد في القرن العشرين أسطورة أصيلة هي أسطورة التمرد الفردي ، لكنها بطبيعتها غير قابلة للترجمة إلى موضوعات عامة أو أسطورة جماعية . فضلاً عن أنها قائمة على فكرة التمرد ذاتها أو الفرد الذي يرمز إليها . وغالباً ما كان المتمرد الفنان المبدع ذاته ، لا إحدى شخصياته .

ويتمثل السبب الرئيسي في الالتجاء إلى الأسطورة في طابعها الخالد وفي بقائها على مر الزمان . فلقد جرت محاولات عدة لبعث المأساة الأغريقية . لكن ، من الواضح أنه لا يمكن أن تتكرر ؛ فلقد وصلت البنا عبر الثقافات

المختلفة ، في صورة تبدو متماسكة ، لأنها تعالج بعض المواقف الخالدة ، مع أن موضوعاتها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بظروف بعينها . على أن الالتجاء إلى الأسطورة يفترض البناء على مادة موجودة سلفاً . إلا أنه يفترض أيضاً أن قصة مثل قصة أوريسست التي نقلت إلينا في عمل ناتج عن حضارة بعينها ، لها قيمة أسطورية وأن مضمونها قابل للتفسير من جديد ، واكتساب معنى جديد . وتكمن إمكانية التجديد إما في تفسير بعض الجوانب المأساوية التي لم يعالجها الأقدمون ، أو في إعطاء معنى مختلف لأسطورة البطل . فضلاً عن أن نظرية المحاكاة تفترض المضمون والملاءمة مع القيم الحضارية الجديدة .

تعتبر الأسطورة أيضاً إحدى الوسائل التي طالما لجأ إليها الكاتب ليعبروا عن أفكارهم وآرائهم بدون أن يتعرضوا للملاحقة السلطة السياسية أو الدينية لهم . فشخصيات الأسطورة ستار يتخفى وراءه الكاتب ليقول كل ما يريد وهو في مأمن من السجن والنفي الخ . . . نظرياً على الأقل . إذا القينا نظرة على المسرح الفرنسي المعاصر ، مثلاً وجدنا أن ج. كوكتو Cocteau وج. جيرودو Giraudoux قد نشرا موضة ذكر مصير الإنسان في القرن العشرين من خلال العودة إلى الأساطير القديمة أو الأجنبية . وهذه الوسيلة تمكن الكاتب من إبراز المشاكل والقضايا التي يطرحها الواقع الراهن ، من خلال الابتعاد في الزمان والمكان ، ومن الحديث عن بعض الحقائق ، في إطار حديث ، بدون أن يقال أنهم مناهضون للنظم القائمة .

كان كتاب المسرح الفرنسي المعاصر أكثر من أحسوا ، غريزيًا ، وللأسباب السالفة الذكر أيضاً ، بضرورة العودة إلى الأعمال الفنية الأسطورية ، لا سيما في فترة ما بين الحربين الأولى والثانية . يقول ج. بيكون في هذا الشأن : « ينفرد المسرح ، من بين جميع الألوان الأدبية الأخرى في أنه اللون الذي يتطلب بطريقة ملحة وجود أفكار خيالية معادة . فالمسرح ليس بالعمل الفني الذي يستطيع الإنسان أن يتأمله في عزلة . إنه عرض حقيقي لبعض المشاهد وبعض الشخصيات ، عرض لا يبرزه إلا أثره المباشر في الجمهور . لا بد إذن من أن يلقي المسرح جمهورة في بعض الطرق المختارة . ولا يمكن أن تكون إلا طرق الخيال . وهكذا ، لا ينفصل المسرح عن الميثولوجيا الجماعية^(١٤) » ، خاصة أنه يتساءل عما إذا كان يمكن أن يوجد إنتاج مسرحي لا يرتبط بالميثولوجيا . ونتفق مع ج. بيكون عندما يقارن المسرح بالسينما ، ويقول أن السينما قللت من شأن أساطير الماضي . فهي فن يصور الحياة عند منبعها ، يكشف عنها ولا يعيد بناءها كالمسرح .

وساهم هذا الفن إلى حد كبير في إحساسنا بالحاضر وجبه . فالسينما تصور أفعالا وشخصيات لها دلالتها بالنسبة لعالمنا وعصرنا الحديث . ولا شك أن ما تقدمه لنا من جوايسيس ، وغزاة ونساء ومجربين سريين ، وقطاع طرق ، وروايات عن الزنا ، والهروب من السجون ، وعبور الصحارى ، الخ . . . يمثل ميثولوجيا حديثة أصيلة ، لكن ، علينا أن نأخذ الحذر ، لأن السينما لم تخلق كنزاً عاماً يستمد منه الخيال مادته ، كنزاً مغلقاً على بعض الأبطال المثاليين والأساطير الرمزية . إنها لا تكف عن الخلق والابداع ، وتوسيع عالمها إلى ما لا نهاية . في هذا العالم ، تدخل كل صور العالم وتعيش وجوه ساحرة لا حصر لها ، وجوه الممثلين^(١٥) . فالسينما لم تعط بعداً أسطورياً للموضوعات أو

(١٤) « بانوراما الأدب الفرنسي الجديد » ، جاليمار ، ١٩٦٠ ، ص ٢٩٨

(١٥) المرجع السابق ، ص ٢٩٩

الشخصيات وانما أعطت هذا البعد الممثل . والأساطير الحديثة لم تعد تدعى « هاملت » أو « فيدرا » وانما جريتنا جربو ، وجاري كوبر ، وجيمس بوند ومايكل جاكسون ، الخ . . . لم يعد المتفرج يتحد ذاتياً مع بعض الشخصيات الخيالية بل أصبح يتحد مع فرد حقيقي ، لا يمكن أن يقارن بغيره ، مهما تغيرت الأدوار التي يتقمصها . وكان تحويل الفرد الى أسطورة ، من خلال السينما ، والمخرج الوحيد في عصرنا الواقعي ، وهو عصر مفتوح لا يبالي بالانغلاق على بعض الأساطير المتميزة .

وعندما بعث كتاب المسرح الأساطير القديمة ، أفردوا مكانة خاصة للأساطير اليونانية القديمة ، لا سيما أسطورة أوديب وانتيغونا من ناحية ، وأورست والكثرا من ناحية أخرى . ويرجع ذلك إلى أن هذه الأساطير خصبة مؤثرة ، ويؤكد « العودة الأدبية » التي تحدث عنها نيتشه . لكن هؤلاء الكتاب عاجلوا المأساة بطريقة مختلفة تماماً عن الطريقة التي عاجلها بها الأغريق . على سبيل المثال ، لم تكن الذات في المأساة الأغريقية ذاتاً مأساوية ، لكن المأساة كانت تكمن فيها . وكان البحث عنها ، وعن الحقيقة والمعرفة هو التبرير الوحيد لأصالة الحياة . لكن شخصيات المسرحيات الحديثة المأخوذة عن الأساطير الأغريقية تبدو وكأنها مأساوية ، منذ البداية ، وبالتالي ، يستحيل عليها اكتساب المعرفة . فهي لا تتدرب على معرفة الحقيقة ، ولا تتأمر مع الأحداث التي تخضع لها . باختصار ، لا العالم ولا الانسان يتحركان في مسرحيات كوكتو أو أنوي ، الخ . . . ومسرحياتهم تخلص من السعي الى نور المعرفة . كان من يتفرج على « أوديب » سوفوكليس يقف منه موقف الطبيب النفساني من المريض ، لأن الكاتب أبقى على قدرته على أن يكون موضوعاً وبالتالي ، مكنه من أن يجد معنى لآلام البطل . وفي ختام المسرحية ، عندما يصل هذا الأخير إلى معرفة ذاته ، يصبح الألم مرادفاً لاكتشاف المعنى . ونلاحظ أن ارادة أوديب كما صورها سوفوكليس تساعد على حلول الكارثة . صحيح أن البطل يعمى عن نور الشمس ، لكنه ، اذ يدفع هذا الثمن الباهظ ، يعرف من هو ، ويرتقي من الخضوع الى البصيرة ، من ظلمة الوجود الى نور المعرفة .

لم يقتصر بعث الأساطير اليونانية القديمة على الكتابة المسرحية ، بل تعداها إلى بعض الأجناس الأدبية الأخرى ، خاصة الأبحاث الفلسفية . ونجد في الأدب الفرنسي المعاصر نصيين فلسفيين كان لهما أكبر الأثر على الكتاب والمفكرين ، أحدهما للكاتب البير كامو ، والآخر لاندريه جيد A. Gide .



استوحى كامو أسطورة سيزيف في بحث يحمل نفس الاسم الذي - رُبما - كان العامل الأساسي في إرساء فكرة العبث وانتشارها في الرواية والمسرح . ولا نبالغ اذا قلنا أن هذا البحث ، بالإضافة الى غثيان سارتر هما اللذان أوجدا مسرح العبث أو اللامعقول . تقول الأسطورة أن الآلهة حكمت على سيزيف ملك كورنثة بتصعيد حجر الى أعلى الجبل . لكنه لم يتمكن من بلوغ الهدف أبداً ، وكان الحجر الضخم يسقط منه دائماً . وكان بالتالي يعيد الكرة الى ما لا نهاية . لم يتفق علماء الميثولوجيا فيما مضى على أسباب هذا العقاب ، قال البعض أن سيزيف كان ملكاً طموحاً منافقاً خرب البلاد . وقال البعض الآخر انه ارتكب عملاً محرماً ، ألا وهو الاغتيال بالأسرار الآلهية . وأياً كانت جرمته ، فإن الأسطورة تقول أن زيوس أرسل اليه تاناثوس إله الموت . لكن سيزيف نجح في تقييده ، فخلت إمبراطورية الموتى من

سكانها تدريجياً ، الى أن جاء يوم أجبر فيه زيوس سيزيف على الافراج عن تاناتوس . ونقل سيزيف الى الجحيم . لكنه توصل الى الحرب منه ، وعاش بعد ذلك سنيناً طويلة قبل أن يعاقب على جرائمه . وفي الجحيم ، كلفته الآلهة بعمل لا ينتهي ، لكي لا يجد وقتاً للتفكير في الحرب أو ارتكاب جرائم أخرى .

وحتى اذا كان مضمون بحث كامو الفلسفي معروفاً ، فإن العودة الى الحديث عنه في سياق الحديث عن الأسطورة ، تدل على أن مادة هذه الأخيرة كانت من الثراء بحيث حركت فكر كاتب يفصل بينها وبينه فاصل زمني هائل . فلقد استمد منها كامو فكرة الفعل العابت الذي لا يجدي ، ويتكرر مع ذلك الى الأبد في حركة آلية عابثة أيضاً . هذا بالإضافة الى مبدأ العذاب والألم اللذين كُتِبَا على الانسان .

ينطلق كامو من فكرة الانتحار ، لأنها تطرح قضية الحياة وطابعها التافه ، الذي تتحمله بحكم العادة . فالموت الارادي يفترض الاعتراف الغريزي بتفاهة هذه العادة ، وعدم وجود أي سبب وجيه يدفع المرء الى الحياة ، وجنون الحياة اليومية المضطربة ، وعبث العذاب . باختصار ، يعترف من يقدم على الانتحار بأن الحياة لا تستحق أن نحيها . لكن كامو يرفض الانتحار . فالحياة كتبت علينا ، حتى إذا كانت خالية من أي معنى . يدرك الانسان ذلك باحساسه وعقله ، ويولد هذا الاحساس فجأة وبلا أية مقدمات ، « في منعطف شارع أو قاعة مطعم » ويتبين الانسان أن كل شيء يتم بطريقة آلية : « استيقاظ ، ترام ، أربع ساعات من العمل في مكتب أو مصنع ، وجبة طعام ، ترام ، أربع ساعات العمل ، وجبة طعام ، نوم ، وأيام الاثنين ، والثلاثاء ، والاربعاء ، والخميس ، والجمعة . . . على نفس المنوال وهذا هو الطريق الذي نسلكه بسهولة في أغلب الأحيان^(١٦) » .

وتقابل ايقاع الحياة اليومية آلية حركاتنا ، ويوجد اللامعنى لاجراءنا فقط ، وانما في داخلنا أيضاً . وتظل الأمور على هذه الحال الى أن ينشأ الضيق عن الاحساس المفاجيء بعبث الحياة . وعندئذ ، ينظر الانسان الى الزمن على أنه ألد أعدائه ، لا سنداً أو معيناً له . فالزمان لا يساعد الانسان على انجاز مشروعاته ، أو تحقيق آماله ، أو تنمية ذاته . اذا تباهى بشبابه مثلاً ، بدا الأمر عابثاً ، لأن هذا التباهي يحمل في طياته السبيل المؤدية الى الموت . واذا اتجه الانسان الى الطبيعة ، اكتشف انها من نسيج آخر غير الوعي البشري . وعندئذ ، ينظر الى العالم ، فيراه غريباً سميئاً : « يدرك المرء أن العالم غريب عليه ، وأن الحجر ، والطبيعة ، والمنظر الطبيعي يمكن أن ينكروه بقوة . يرقد في أعماق أي جمال شيء لا انساني . تفقد التلال ، والسماء الرقيقة والأشجار المرسومة في لحظة واحدة المعنى الوهمي الذي كنا نضيفه عليها ، وتصبح أبعد من الفردوس المفقود . ويعود الينا عداء العالم القديم ، عبر آلاف السنين ، وفجأة لا نفهم للأمر كنهاً ، لأننا لم نفهم منه ، على مدى قرون طويلة ، إلا الصور والرسومات التي كنا نضيفها عليه وفلت العالم منا ، ما دام يعود الى ذاته^(١٧) » وأخيراً ، وبصفة خاصة ، تتضح رؤية الموت ، باعتباره يقيناً محسوماً ، وعندئذ ، تصبح مغامرة الانسان عابثة « لا توجد تجربة الموت في الواقع . فنحن لا نجرب بمعنى الكلمة الا ما نعيشه ونعنيه . ولا يمكن بالكاد الا الحديث عن تجربة موت الآخرين^(١٨) » .

(١٦) « أسطورة سيزيف » ، جاليمار ، ١٩٤٣ ، ص ٢٤

(١٧) المرجع السابق ، ص ٣١ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٣١

يقوم كاموبعد ذلك باحصاء كل ما يتنافى مع العقل في العالم ، أي كل ما لا يخضع لمبادئ العقل البشري ، وإذا فعل ، يستعيد بعض الحجج الفلسفية القديمة كاستحالة التمييز بين الصواب والخطأ ، واستحالة الفهم ، ويستند إلى رأي بعض الفلاسفة الوجوديين مثل كركيجارد وهوسرل . وأمام هذا العالم الذي لا يفهم ، والحياة اليومية التافهة ، والحركات الآلية التي لا تنتهي إلا بالموت يظهر الوعي فجأة ، ويؤكد وجوده من ناحية ، ويسعى إلى الاستقلال من ناحية أخرى . عندئذ ، تصبح الحياة اليومية التي كنا نحياها بطريقة طبيعية « متعبة مقززة » . وبعد أن يشعر الإنسان بالدهشة ، يدرك أن وعيه أخذ ينفصل عنه ويتحرك . و « اسطورة سيزيف » دفاع عن هذا الوعي .

وتلخص فكرة العبث أو اللامعقول تجربة كامو ، لأنها تأخذ في اعتبارها مضمون التجربة كله . تعني كلمة اللامعقول بمعناها الواسع كل ما يخلو من المعنى ، العالم إذن لامعقول . وجدير بالذكر أن الكاتب أطلق على أحد فصول كتابه هذا العنوان : « الجدران اللامعقولة » وتعني الكلمة بمعناها الدقيق ، العلاقة التي تربط بين المرء وذاته ، هذه العلاقة مواجهة بين الوعي والجدران المحيطة به . هذا وينتج اللامعقول عن الصدمة التي تجعل الوعي يكتشف فناء رغباته : « اللامعقول انفصام ، أساساً . وهو لا يوجد في أحد العناصر المقارن بينها ، بل ينشأ عن مواجهة بعضها ببعض الآخر »^(١٩) .

والجواب الصحيح على التجربة هو الذي يأخذ في اعتباره كافة عناصرها . الجواب الأول هو الانتحار ، لكنه لا يحل المشكلة ، وإن كان رداً منطقياً ، لأنه لا يتفق مع التجربة لاستبعاده أحد عناصرها ألا وهو الوعي . والجواب الثاني هو الأمل . أمام الجدران اللامعقولة ، يتطلع الوعي إلى حياة جديدة ، ومن ثم يأمل في عالم آخر قد يكون مفتاحاً لهذا العالم . لكن الأمل ، شأنه شأن الانتحار ، لا يحترم معطيات التجربة . فالوعي عندما يحركه الأمل ، يعود إلى النوم في الحياة اليومية .

والتنمرد هو الجواب الصحيح إزاء الانتحار والأمل ، لا بد من تأكيد عنصرَي التجربة ، أي الوعي ، باعتباره الحقيقة الوحيدة القيمة الواضحة الحميمة في عالم غريب علينا ، واللامعقول الذي يدخل مع الوعي في صراع متوتر . والبقاء على هذا الأخير أمر لا بد منه لحياة الوعي وبقائه . واختيار الوعي ، لا النوم في الحياة اليومية ، هو الحل البطولي في نظر كامو . والتنمرد هو السبيل الوحيد إلى الأبقاء على العنصرين معا والمواجهة بينهما . ويتسم التنمرد أساساً بالشجاعة والبصيرة والعزلة ، وتمجيد الكبرياء الذي يجعل المرء يحتمل تحديات الحياة وعيها .

وعندما يرى الوعي اللامعقول ، يستيقظ ، ويتحرر من أسرار الحركات اليومية وإن كان الأمر ينتهي به إلى الدخول في تلك الحياة . وتتخذ الحياة معنى جديداً ، ويعود الوعي إليها وهو مسلح بأسلحة جديدة أهمها الحرية وتجربة اللامعقول هي التي مكنت الإنسان من الانتقال من العبودية إلى الحرية . قبل هذه التجربة ، كانت هذه الحرية وهماً ، لأن الإنسان كان عبداً للمبادئ ، والآراء المسبقة ، والغايات والوظائف ، الخ . . قبل أن يلتقي باللامعقول ، كان إنسان الحياة اليومية يعيش مع الأهداف ، والاهتمام بالمستقبل وما يبرره . . ويقدر الفرص المتاحة له ، ويعتمد على ما سيأتي ، على تقاعده أو عمل أبنائه ، الخ . .^(٢٠) وبعد التجربة ، ينهار كل هذا ، وتفقد المبادئ معناها المطلق ، وتتخذ معنى نسبياً أمام الموت . ويتضح للإنسان أنه حر لأنه يعلم أنه زائل .

(١٩) المرجع السابق ص ٤٨ .

(٢٠) المرجع السابق ، ص ٨٠ .

وإذ يتحرر الانسان يتغير سلوكه . فيتحول من الآلية الى الاحساس باللحظة الراهنة ، وتذوق اللحظات المتتابعة ، ويحل الكم محل الكيف . وفي هذا الصدد ، ينادي كامو بتعدد الاحاسيس ما أمكن ، لا تعميقها . هكذا تلقي تجربة اللامعقول بالانسان في تجربة الحياة ، بدلا من أن تبعده عنها . وهذا هو الحل الذي يقترحه كامو .



وتدل « اسطورة سيزيف » على أن كامو وجد في النموذج الأسطوري شيئا - قد يكون بنية أو نظاما أو مضمونا ، أو أي شيء لآخر - يحرك فكر القارئ المثقف ، ويكسب هذا النموذج بعدا مبتكرا يتلاءم مع الظروف التي يعيش فيها انسان القرن العشرين .

وسحرت أندريه جيد أسطورة متمرد آخر هو بروميثيوس . وهي واحدة من ثلاث أساطير يونانية قديمة ألبسها الكاتب ثوبا شخصيا بحتا ، وعبر من خلالها عن أفكاره الذاتية . وكان الرواة والشعراء قد نسبوا الى بروميثيوس ، سارق النار صفات عديدة ، وأعطوا الأسطورة معنى فلسفيا وأخلاقيا ، وانتهى بهم الأمر الى جعل بروميثيوس رمزا للفكر الانساني الذي يتطلع الى الحرية والمعرفة .

بعث أ . جيد أسطورة بروميثيوس في بحث عنوانه « بروميثيوس أسير تقييده » نشر عام ١٨٩٩ ، ويمكن أن نقول عنه أنه يمثل قمة نضج الكاتب ، يتضح منذ البداية ، أنه جيد غير الأسطورة الى حد كبير . فلقد نقل البطل ، بكل بساطة ، الى عصرنا الحديث حيث نراه يجلس في أحد المقاهي ويستمع الى أحاديث غريبة تدور بين رجلين ، كوكليس وداموكليس . ويؤكّد جرسون المقهى أن رجلين على علاقة بصاحب مصرف ثري يدعى زيوس ، يحلّوله القيام ببعض الأفعال المجانية أحيانا . وتقع سلسلة من الأحداث غير المتوقعة ، وان كانت منطقية ، التي تمس الشخصيات الثلاثة . ويشير بروميثيوس رعب الحاضرين عندما يأتي بصقر ، ويجعله يأكل كبده . يرمز هذا الصقر الى ضميره ، ونراه يعمل على تغذيته ، ويفرح اذ يراه يزداد جمالا في الأثناء التي يذبل فيها هو . بل أن بروميثيوس يقوم بالدعاية لهذا اللون الجديد من الحياة ، في محاضرة يسوق فيها أدلة مقنعة لا تقبل المناقشة . ويصدق وصراحة يدافع عن النظرية التي تقول أن على كل رجل أن يمتلك صقرا يغذيه بندمه ويضحى من أجله ، ولو بحياته ، لكن يكبر ويسمن . وهكذا نرى أن بطل الأسطورة الاغريقية لم يعد ، عند جيد ، ذلك البطل الذي سرق نار الآلهة حبا في البشر . وتقول الأسطورة : أنه قيد على أعلى قمة في جبل القوقاز ، وأن صقرا كان يأتي كل يوم ، ولفترة امتدت الى عدة قرون ، ليأكل كبده ، وكان كبده بروميثيوس البائس يعود دائما الى ما كان عليه ، وواكب التغيير الذي أدخله جيد على شخصية البطل تغيير في الهدف : لم يعد هذا الهدف حب الانسان وإنما « ما ينهش هذا الانسان » . وأهم حدث في الكتاب هو بلا شك موت داموكليس ميتة بشعة ، بعد أن أخذ الجلد تعاليم بروميثيوس عن الصقر . ويأتي بروميثيوس ليلقي خطبة ، بمناسبة الجنائز ، كما وعد ، ويتضح أن وزنه قد زاد ، ويبدو فرحا مرحا أكثر من أي وقت مضى ، ويروي للحاضرين قصة غريبة مسلية تثير الضحك . وعندما يسألونه عن الصقر ، يرد قائلا انه ذبحه ، ويدعو الجرسون وكوكليس الى أكله معه . الهجاء في هذه القصة الغريبة المبتكرة جلي واضح . فجيد يسخر من أولئك الذين يريدون العيش وفقا للتعاليم الاخلاقية ، ومن ثم يغذون ضمائرهم بالندم المستمر . وفي خاتمة الكتاب لا ينكر بروميثيوس فائدة الصقر : فهو يرى أنه من العدل أن يعطي البشر للصقر ما يطلبه ، لكن ، يجب أن يكون البشر من القوة بحيث يقتلونه في الوقت المناسب . هكذا دافع جيد ، من خلال الاسطورة ، عن مبدأ أثير لديه ، ألا وهو التحرر من القواعد والقوانين ويكاد يكون هذا البحث الفلسفي مقدمة مهدت للسريالية .

استوحى جيد أيضا مأساة « أوديب » عندما كتب مسرحية من ثلاثة فصول أطلق عليها نفس الاسم (١٩٣٢) ، وأبرز من خلالها ، بلهجة ساخرة ، كل ما في الأسطورة القديمة من لبس وإيهام وتعقيد ، بالرغم من بساطتها الظاهرية . ومسرحية جيد عمل فني مبتكر قلب مادة الأسطورة رأسا على عقب ، وخلص وجه أوديب مما تراكم عليه على مر السنين ، وأضفى فيه الكاتب على البطل قلقه الداخلي ، وأكسبه تعبيرات لم يعرفها من قبل . وحرص جيد ، منذ البداية ، على تحويل المأساة الى دراما ، وأباح له أشياء شتى ، أهمها مزج العنصر المأساوي بالحياة اليومية الأليفة . كذلك ، أثار جيد في « أوديب » قضية الحرية ، ووقف منها موقف النفي المطلق طوال الوقت . فهو يرى أن الانسان مسير ، وبالتالي ، يوضع سلفا في وضع يحول دون تصرفه بحرية . كيف يسأل إذن عن أفعاله ؟ لذا ، يثور أوديب على كبير الكهنة عندما يدعوه الى التوبة ويتهم الآلهة بخداعه . وتطلع بالتالي الى التحرر من سيطرتها ، خاصة أن الدلائل تشير الى أنها تميل الى الزج بالجنس البشري في طريق الشر . أخيرا ، يمكن أن تتلخص مسرحية جيد « أوديب » في العبارة الآتية : إنها مناقشة أخلاقية واسعة النطاق تعكس فكر المؤلف نفسه ، أولا وأخيرا .

ويرى بعض النقاد أن « تيزيه » (١٩٤٦) أفضل ما كتب جيد . فهذا الكتاب يتميز في رأيهم بالطريقة التي يروي بها الكاتب مآثر هذا البطل الأسطوري ، والنبرة الاوتوبيوغرافية ، والتلاعب بالرموز الأسطورية ، والأسلوب الساخر . ولا شك أن أشهر نص ظهر فيه تيزيه هو مأساة راسين « فيدرا » ، حيث نراه يغيب ، ويقال أنه مات ، فتبوح زوجته لابنه بحبها له . وعندما يعود تتهم الابن زورا بمراودتها عن نفسها . ويثور الأب ، ويطلب من اله البحر أن ينتقم منه . وبعد موت الابن هيبوليت ، تتضح الحقيقة ويعرف تيزيه أنه ظلم ابنه ، لكن بعد فوات الأوان . أما جيد ، فيجعل البطل يروي سيرته الذاتية التي يكتبها بنفسه من أجل ابنه هيبوليت . وهو لا يقدمها لنا على أنها حياة مثالية ، بل حياة انسان واجه أحداثا خارقة ، واستطاع أن يتغلب عليها في سر . وكانت النساء نقطة الضعف الوحيدة عنده . ولعل أهم حدث في الكتاب هو لقاءه بأوديب ، والمقارنة التي يعقدها الكاتب بين مصير البطلين . يقول جيد بلسان أوديب : « لقد فهمت ، فهمت وحدي ، أن كلمة السر الوحيدة التي تجعل أبا الهول لا يأكلني هي الانسان . ولا شك أن النطق بهذه الكلمة كان يتطلب شيئا من الشجاعة وكنت مستعدا له ، حتى قبل أن أسمع اللغز . وتكمن قوتي في أنني لم أقبل اجابة أخرى ، مهما كان السؤال . . كل منا قد يلتقي ، في نهاية مسيرته ، بوحش يواجهه بلغز قد يعوق تقدمه . وي طرح هذا الوحش سؤالا مختلفا على كل منا ، لكن تأكدوا أن جواب هذا السؤال يظل واحدا . نعم ، لا يوجد الا جواب واحد على هذه الاسئلة المتباينة . وهذا الجواب الواحد هو : الانسان » . ويرى تيزيه أنه نجح في كل شيء بالرغم من المأساة الأسرية التي عاشها ، لأنه عرف دائما كيف يتجاوز الأحداث ، في حين لم تكن حياة أوديب الا فشلا . بل ان أوديب اعترف بوجود الخطيئة والفسل عندما فقا عينيه ليعاقب نفسه . ويقول تيزيه في هذا الصدد : « أشعر بالفرح عندما أقارن مصيري بمصير أوديب . . لقد خلفت وراثي مدينة أثينا التي أحببتها أكثر من زوجتي وابني . بنيت مدينتي ، ولسوف يسكنها فكري من بعدي ، الى الابد . ها أنذا اقترب من الموت وأنا راض . لقد دفنت متاع الدنيا ، وبحلولي أن أرى أن البشر سيكونون بفضل أسعد مني وأكثر حرية » . وتبدو هذه الكلمات وكأنها وصية كتبها جيد عندما اقترب من الموت . وربما كان تيزيه صورة لجيد لا كما كان ، وإنما كما كان يود أن يكون .



وإذا تركنا مجال البحث الفلسفي الى مجال المسرح ، وجدنا أن الأساطير اليونانية القديمة كانت منطلقا لعدد كبير من المسرحيات التي لفتت الأنظار ، ولاقت نجاحا منقطع النظير ، لا في فرنسا وحدها ، وإنما في أنحاء متفرقة من العالم أيضا . ونذكر من بين هذه المسرحيات ، على سبيل المثال ، مسرحية سارتر « الذباب » ومسرحية آنوي Anouilh « انتيجونا » ومسرحية ج . جيرودو « حرب طروادة لن تقوم » .

كان جيروودو أول من لفت نظر الكتاب المعاصرين الى امكانية بعث الأساطير القديمة في قالب مبتكر يصب فيه مضمون مبتكر أيضا . وأكد ذلك بكتابة مسرحيتين عالج فيها قضيتين فرضتا على الانسان الذي عاش فترة ما بين الحريين العالميتين خاصة : الحرب والعدالة .

والحرب هي التيمة الرئيسية في « حرب طروادة لن تقوم » (١٩٣٥) : تتكون هذه المسرحية من فصلين . وتبدأ بهذه الكلمات التي تقولها اندروماك : « حرب طروادة لن تقوم » . لكن العرافة كاسندرا تعارضها وتقول : « حرب طروادة ستقوم » ويعود هكتور من الحرب ، وهو لا يتطلع الا الى السلم . ومع ذلك ، توشك الحرب أن تقوم . فلقد خطف باريس هيلانة ، وحمل اليونانيون السلاح ، وجاءوا للمطالبة بها . في حين أن هكتور كان قد أقسم لزوجته أن هذه الحرب ستكون الأخيرة . ويقال أن هيلانة قد ملت بباريس وأن باريس قد ملأها أيضا . لكن هيلانة لن ترد الى قومها . لأنها خلعت ألباب جميع الرجال بجمالها ، حتى علماء الهندسة ، « الغوا المتر ، والجرام ، والفرسخ ، وأصبحوا يعتمدون في حساباتهم على قياس خطي هيلانة ، وذراع هيلانة ، ومدى نظرات هيلانة ولا يقيسون سرعة الرياح الا بسرعة الرياح التي تحركها هيلانة عند مرورها . . . » (الفصل الأول ، المشهد السادس) . حتى عندما سأل الكهنة أحشاء الضحايا والقرايين ، جاءهم الجواب صريحا لا لبس فيه : لا يمكن أن تغادر هيلانة طروادة .

وتدور أحداث الفصل الثاني أمام باب الحرب الذي فتح على مصراعيه . ويصبح احتمال نشوب الحرب شغل الناس الشاغل فهو يشغل الهيئات العليا في الدولة ، ومجلس المثقفين الذي أدرك أن طروادة تفتقر الى نشيد للحرب ، وكلف الشاعر ديموكوس بتأليف هذا النشيد ، وتنظيم مسابقة لاختيار أفضل الكلمات التي يمكن أن تستخدم لسب العدو وتتمنى اندروماك ، في حالة قيام الحرب ، أن يكون الدافع اليها قصة حب حقيقي صادق ، لا مغامرة عابرة . كل هذا ، وهيلانة لا تقيم للأمر وزنا . ويصل رسل اليونان ، وعلى رأسهم أوكسس الذي يصفع هيكتور . لكن هيكتور لا يرد عليه بل يود أن يعيد هيلانة الى قومها . وتبرز عقبة أخرى . لا بد أن يتأكد مينيلاس زوج هيلانة من أن باريس لم يمسه . ويؤكد هيكتور ذلك . لكن يا للعار ، سيقال أن أحد رجال طروادة كان عاجزا جنسيا !! لحسن الحظ ، يصل في الوقت المناسب اثنان من البحارة ، وينقذان شرف باريس ورجال مدينتهم : لقد شهدا باريس وهيلانة وهما يتبادلان القبلات . وتهبط الى الارض الآلهة ايريس التي كلفتها أفروديت بالحيلولة دون التفرقة بين باريس وهيلانة ، من ناحية ، وكلفتها الآلهة بالاس ، من ناحية أخرى ، باقناع أهل طروادة بضرورة رد هيلانة . أما زيوس ، فيود أن تتم مواجهة بين أوليس وهيكتور ، محاولان خلاصا انقاذ السلام . ويعتبر هذا المشهد أهم مشاهد المسرحية وأجملها . فكل منهما صادق في طلب السلم . يقول هيكتور : هكذا تجنبنا الحرب ! لكن أوليس أكثر منه حكمة وتشاؤما : فهو يعلم أن الخصوم عادة ما يتقابلون قبل نشوب الحرب ، ومحاولون صادقين أن ينقذوا السلام . وبالرغم من ذلك ، ينتهي الأمر الى قيام الحرب دائما . فالحرب من شأن القدر ، لا ارادة البشر . وسيطر تدخل القدر الحتمي على خاتمة المسرحية ، يحاول هيكتور انقاذ السلام بشق الوسائل ، ومن بينها اقناع مينيلاس بأن زوجته ظاهرة لم تمس . وفي النهاية ، يضطر أن يسلم بأن « حرب طروادة ستقوم » .

هيكتور : حديثنا هذا حديث أعداء ؟

أوليس : لا ، بل دويتو قبل عزف الاوكسترا ، دويتو ينشده المنشدون قبل قيام الحرب ، ولأننا خلقنا عادلين مؤدبين ، نتحدث معا الآن ، قبل اندلاع نيران الحرب ببساعة ، كما ستحدث طويلا معا بعد اندلاعها بوصفنا من المحاربين القدماء . ها نحن ذا نتصالح قبل المعركة ، كما كان الأمر دائما . ربما كنا مخطئين ، لكن إذا تحتم على أحدهما أن يقتل الآخر يوما ، وأن يرفع خوذته ليتبين وجه ضحيته ، فمن الأفضل ألا يرى وجه أخ شقيق . . . العالم كله يعرف أننا سنتقاتل .

هيكاتور : ربما كان العالم مخطئا ، فالخطأ يعرف من صفته العالمية .

أوليس : نرجو ذلك . لكن القدر رفع شأن شعبينا ، منذ سنوات ، وفتح أمامها طريق المستقبل الجافل بالاختراعات والطاقات ، وجعل من كل واحد منا وزنا ثقيلا يزن به المتعة والوعي وحتى الطبيعة ، وأعطى لشعبينا المهندسين ، والشعراء ، والصباغين ، وممكتين مختلفتين من الأحجام ، والأصوات ، والألوان . . . وكان العالم يعلم حق العلم أنه لا يجهد لها بذلك سبيلين للنمو والتفتح ، وإنما يعد العدة لمهرجان القسوة والجنون البشري أي الشيثين الوحيدين اللذين يطمثنان الآلهة أسلم بأن هذه سياسة لا قيمة لها ، لكن كل منا رئيس دولة ، وأستطيع أن أقولها ، ما دمنا وحدنا : عادة ما تكون هذه السياسة سياسة القدر

هيكاتور : واختار القدر اليونان وطروادة هذه المرة ؟

أوليس : كنت أشك في هذا الاختيار صباح اليوم لكنني تأكدت منه عندما وطأت قدمي لأرض بلادك

هيكاتور : وهل أحسست أنك في بلد عدو ؟

أوليس : لم العودة دائما الى هذه الكلمة : العدو ؟ هل أكرر لك ما قلت ؟ الأعداء الطبيعيون لا يتقاتلون . وهناك شعوب يجعلها كل شيء فيها مؤهلة للحرب ، لون جلدها ، ولغتها ، ورائحتها ، انها شعوب يغار بعضها من البعض الآخر ويحقد عليه ولا تطيقه ، لكنها لا تتحارب أبدا . أما الخضوم ، فهم أولئك الذين يتحاربون ، أولئك الذين أعدمهم القدر لنفس الحرب . . » (الفصل الثاني ، المشهد ١٣) .

« حرب طروادة لن تقوم » ، اذن ، مأساة يسيطر عليها القدر ، ونشهد فيها مجال الانسانية وهو يضيق تدريجيا . هكذا بعث جيروود الأسطورة وحافظ على قيمتها الأسطورية ، وعرف كيف يجمع بين سير الأحداث سيرا دقيقا والأسلوب الساخر الذي تميز به .

وفي عام ١٩٣٥ أيضا ، نشر جيروود مسرحية من فصلين عنوانها « الكترا » أطلق فيها العنان لبلاغته ، وأبقى فيها على قوة المأساة القديمة ، في الوقت الذي لم يهمل فيه التلاعب بالألفاظ والأفكار ، والتلميح ، والسخرية ، الخ . . . تستوحي المسرحية أسطورة أوريسست الذي ينتقم لموت أبيه أجاممنون بقتل أمه كليتمنسترا وعشيقتها ايجيست بتحريض من أخته الكترا . وانطلاقا من هذه الأحداث ، كتب جيروود مأساة العدالة والبراءة والطهر .

في بداية المسرحية ، نرى أن الكترا لم تقرر الفعل بعد ، أي لم تفصح عن نواياها . بل قبعت في ركن منزو من القصر ، وأخذت تفكر لا شعوريا في الانتقام . ويمثل موقفها هذا اعتراضا واضحا على سلطة الملك ايجيست ، الذي يحاول أن يزوجها ببستاني لأذلالها ، ومن أهم عناصر المسرحية آراء ايجيست في الدين والآلهة ، ومن الواضح أنها آراء الكاتب الشخصية : « كثيرا ما تساءلت عما اذا كنت أؤمن بالآلهة ، تساءلت عن ذلك لأن هذه حقا المشكلة الوحيدة التي يجب أن يوضحها رئيس الدولة لنفسه . أؤمن بالآلهة أو بالأحرى ، أؤمن بأنني أؤمن بالآلهة ، أؤمن بها . . باعتبارها تسليية كبرى . . وأنصورها لا مشغولة بذلك العفن السامي المتحرك المستقر في الارض ، وأقصد به البشرية ، وإنما مشغولة ببلوغها درجة قصوى من السكينة والوجد ، أي اللاوعي . . ولا شك أن أول قاعدة يجب أن يطبقها رئيس الدولة هي الحرص على عدم ايقاظ الآلهة من نومها العميق ، وقصر مضارها على ردود فعلها أثناء النوم ، الشخير أو الرعد أو . . . » (٢١) ويعمل ايجيست على ألا تفصح الكترا عما اتتوته ، وتتمثل المشكلة في معرفة اللحظة التي ستصبح

فيها الكترا الكترا . ويعجل وصول أوريسست بمجيء تلك اللحظة . عندئذ ، تتحول الفتاة الصغيرة ذات الجسم النحيل الى سهم منطلق نحو البراءة والطهر والحقد ، والعدالة ، والمطلق ، ولا يلقي بالاً الى كل من يقبل الحل الوسط أو الاستسلام :

ايحيست : وهل تتجرئين وتقولين أن العدالة التي تجعلك تحرقين مدينتك ، وتحكمين بالاعدام على أسرتك هي عدالة الآلهة ؟

الكترا : لا ، في بلدي هذا ، اقرار العدالة ليس من شأن الآلهة ، فهم مجرد فنانين فالعدالة بالنسبة لهم شعلة جميلة فوق حريق ، أو حشائش جميلة فوق ساحة قتال أو ندم رائع على جريمة ما ، وهذا هو الحكم الذي أصدرته الآلهة في حالتك أنت ، وأنا لا أقبله .

ايحيست : وهل تتمثل عدالة الكترا في اجترار أي خطأ ، وجعل أي فعل فعلاً حتمياً ؟
الكترا : لا ! توجد سنوات يكون فيها الجليلد عدالة للشجر ، وسنوات أخرى يكون فيها ظلماً له . ويوجد مجرمون نحبهم ، وقتله نقبلهم . لكن ، عندما تمس الجريمة كرامة الانسان ، وتسري كالعدوى في شعب ، وتفسد اخلاصه وأمانته ، لا يوجد مجال للغفران

ايحيست : وهل تعرفين معنى كلمة الشعب يا الكترا ؟
الكترا : الشعب هو أن ترى وجهها هائلاً يواجهك ويملاً الأفق بعيون بريئة صافية لا تخاف .
ايحيست : أنت تتكلمين كفتاة ، لا ملكاً . الشعب هو جسم هائل يجب أن نحكمه ونغذيه . . . (٢٢)

ويمثل نسيج المسرحية في الصراع بين هذه البراءة المروعة التي تدفع أوريسست الى الجريمة وحكمة الأم المشبوهة وحكمة عشيقها . فالأم ترى أن كل ما في العالم من شر نتج عن رغبة بعض الأطهار الزعوميين في البحث عن الأسرار والكشف عنها في وضوح النهار ، في حين ترى الكترا أن الغفران يغيب عندما توجد الجريمة ، كما أسلفنا . وينتهي الصراع بمقتل الأم والملك في حين تسلم مدينة ارجوس لنيران الحرب والحريق .

في بعض المشاهد ، ارتقى جيروود الى مستوى كتاب المأساة الاغريقية ، في الوقت الذي ترك فيه بصماته واضحة على المسرحية ، لا سيما الخاتمة التي لا تخلو من نبرة متفائلة تعطي المأساة معنى جديداً . وبما لا شك فيه أن أنوي تذكر الكترا عندما تخيل انتيجونا ، وتمردها وتطلعها الى البراءة وطلبها الملح للمطلق ورفضها لأي حل وسط .



واستحوذت الأساطير اليونانية القديمة على خيال ج . كوكتو- كما استحوذت على خيال ج . جيروود- فعمل على بعثها « على ايقاع زماننا » ، وخلق منها أعمالاً جديدة مبتكرة . وقال اننا ننظر الى النصوص الشهيرة ، ولا سيما القديم منها ، بلا اهتمام ، لأننا نظن أن موضوعاتها قد صارت بالية لكثرة معالجة الكتاب ، وحاول أن يثبت عكس ذلك ، عندما كتب أربع مسرحيات مأخوذة عن الأساطير اليونانية القديمة . لكنه غير محور هذه الأساطير في أغلب الأحيان ، سعياً الى تجديد عنصر التشويق ، خاصة أن أحداثها معروفة للقارئ سلفاً ، على سبيل المثال ، أصبحت جوكاست عنده ، كما يقول ب . سورير Surer ، مادة مختارة للتحليل النفسي : « اذ تحولت الى امرأة تندم على الوليد الذي فقدته فيها مضى . ويختلط ندمها هذا بجليلها الى الصبية الصغار » (٢٣) لجأ كوكتو الى وسيلة أخرى للتجديد ، ألا وهي

(٢٢) المرجع السابق ، الفصل الثاني ، المشهد الثامن

(٢٣) « خمسين عاماً من حياة المسرح » ، Sedes ، ١٩٦٩ ، ص ١٨٤ .

إضافة بعض العناصر الشخصية المبتكرة الى الأسطورة . هكذا تخيل كوكتو امتدادا لأسطورة أوديب في خاتمة « الآلة الجهنمية » : لا تقود انتيجونا الصغيرة وحدها خطوات أبيها الأعمى بل يقودها أيضا شبح جوكاست التي طهرها الموت من دنس الحب المحرم ، واستردت طيبة الأم وحنوها .

كانت « أورفيوس (١٩٢٧) » أول همزة وصل بين كوكتو والمسرح اليوناني القديم . تتكون هذه المسرحية من فصل واحد تدور أحداثه في منزل الشاعر أورفيوس وزوجته يوريدس ، ويقع المنزل في بلد خيالي خلقه الكاتب خلقا . يعود أورفيوس الى داره ومعه جواد غامض أملى عليه جملة غير مفهومة مفادها أن « يوريدس ستعود من الجحيم » . ويضع أورفيوس لسحر الجواد الذي ينقل اليه بعض الرسائل القادمة من عالم المجهول . لكن الملاك هورتييز ، المتكرر في زي زجاج ، يسهر على الزوجين . ويدس السم للزوجة ، لكن الملاك يساعد أورفيوس على اعادةها من الجحيم ، بشرط ألا يلتفت وينظر اليها . وتحدث مشاجرة ينسى خلالها الزوج وعده ، فتختفي الزوجة يوريدس الى الأبد ، ثم يقتل أورفيوس ويلحق بزوجته . وتصل الشرطة ، وتلقي القبض على الملاك الذي لا يرضي حاجتها الى المنطق والعقل ويختفي الملاك بدوره ، وفي العالم الآخر ، يلحق بالزوجين السعيدين اللذين لن يفترقا أبدا . مع « أورفيوس » ، ندخل مباشرة عالم الغموض والأسرار ، عالما يتجاوز ، العالم الواقعي ويكشف لنا عن حقائق عميقة ، ويمس جوهر الشعر وكل ما يتعدى علينا فهمه . وفي هذه المناسبة ، يفكر أورفيوس الشاعر في الموت والعالم الآخر الذي لا وجود للزمان فيه ، لأن الزمان من خلق البشر ، والمسرحية كلها حديث عن مأساة الشعر ومن تملكهم ملكة الشعر .

وفي عام ١٩٤٩ ، أخرج كوكتو فيلما بنفس العنوان عالج فيه نفس الموضوع ولكن بطريقة جديدة . وجدير بالذكر أنه لم يكتف باعداد المسرحية ، وإنما عالج الأسطورة ذاتها معالجة مبتكرة . وفي الفيلم ، نجد نفس شخصيات المسرحية ، لكنهم يخوضون مغامرة مختلفة للغاية جعلت معنى الفيلم يناقض معنى المسرحية تماما . في الفيلم أيضا ، نجد كل التيمات التي بدت مبعثرة في مؤلفات كوكتو الأخرى ، نجدها مجمعة حول قيمة رئيسية هي موت أورفيوس . فهي التي تثير المناقشات وتوجهها ، وتقدم أجوبة محددة على أسئلة محددة . وفيلم « أورفيوس » عمل جاد ، يثير قلق المتفرج بالأسرار التي يكشف عنها ويحتمل أن تكون حقيقية ، ولا ينحاز الكاتب فيه للباس أو الأمل .

أخذ كوكتو أيضا أسطورة « انتيجونا » (١٩٢٢) عن سوفوكليس ، لكنه ضغطها وقام باستخلاص بنيتها العميقة ، وبين فيها أن الشعر يكمن في الايقاع السريع للكلمات والأحداث ، وعثر فيها على قوة المأساة عندما صور التغيير المفاجيء الذي تحول به الآلهة مصير البشر من السعادة الى الموت .

ولا شك أن « الآلة الجهنمية » أهم عمل مسرحي استمد كوكتو من الأساطير اليونانية القديمة ونكتفي هنا بابرار العناصر الجديدة التي أدخلها الكاتب على الاسطورة القديمة .^(٢٤) ولعل أول ما يلفت النظر هو العنوان الذي ترد فيه عبارة يعطيها كوكتو معنى حرفيا . فالآلة الجهنمية تعني مؤامرة الجحيم العمياء . وكان كوكتو قد ترجم مسرحية سوفوكليس ، أوديب ملكا ، فجعل منها الفصل الرابع من الآلة الجهنمية ، بعد أن كيفها مع الجو العام للمسرحية .

وعرف الكاتب كيف يعثر في كل لحظة على الاستعارة الفعالة التي تؤثر في المتفرج وتهز كيانه . وأطلعنا سلفا على الأحداث التي تتلخص في قسوة القدر على حياة الانسان . ويصور كل فصل من فصول المسرحية الأربعة مرحلة حاسمة من حياة أوديب .

(٢٤) انظر د . سامية احمد اسعد في الأدب الفرنسي المعاصر ، القاهرة الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ص ١٦٩ - ١٨٧ .

لكن بلا جدوى ، وتتضح اللمسة الجديدة التي أدخلها كوكتو الشاعر في الصور واللغة التي كتب بها المسرحية ، مثلما في هذا الجزء من الفصل الثاني :

« لا فائدة من اغماض العينين وإدارة الرأس ، لا بالغباء ، ولا بالنظر أمارس عملي . لكني أمهر من الضير ، وأسرع من شبكة المصارعين ، وأروع من الصاعقة ، وأكثر صلابة من الحوذى ، وأثقل من البقرة ، وأعقل من التلميذ الذي يحط لسانه بالأرقام . انني أكثر عدة ، وأشد مرساة ، وأقوى شراعا ، وأكثر اهتزازا من السفينة ، وأنزله من القاضي ، وأكثر شراة من الحشرات وأكثر حبا للدماء من الطيور ، وأشد ظلمة من البيضة ، وأكثر دهاء من الجلادين في آسيا ، وأكثر خداعا من القلب ، وأخف من يد تغش في اللعب ، وأكثر حتمية من النجوم ، وأكثر يقظة من الشعبان الذي يبلبل فريسته بلعابه . لذا ، تراني أفرز وأخرج من ذاتي وأرضي ثم أبسط ، ثم ألف بحيث يكفي أن أريد هذه العقد حتى تنعقد ، وأن أفكر في شدها فتشد ، أو في إرخائها فتراخي . . »

وسرعة الكلمات المتزايدة هي التي ترسم حول أوديب دائرة سحرية لا مفر منها .

الحديد أيضا هو فكرة كوكتو عن الزمان ، تلك الفكرة التي عاد إليها بعد ذلك أكثر من مرة . وها هو ذا يصور لنا ، في الفصل الثاني أيضا ، آلة الزمان وقد بدأت تتحرك .

« أنظري الى طيات هذا القماش . ضميمها بعضا الى بعض . والآن ، اذا اخترقت هذه الكتلة بدبوس ، ثم نزعته الدبوس ، ويسطت القماش حتى يختفي كل أثر للطيات القديمة ، فهل تعتقدين أن أي أحق من أهل القرية يمكن أن يعتقد أن الثقوب المتناهية التي تظهر من مسافة الى أخرى نتيجة شكة دبوس واحدة ؟ . ان الزمان ، بالنسبة للبشر ، هو هذا الخلود بطياته . أما بالنسبة لنا فهذا الزمان ، لا وجود له . ان حياة أوديب ، منذ مولده وحتى مماته تبسط أمام عيني مستوية بأحداثها المتلاحقة » .

ويؤكد كوكتو أن القدر مائل دائما ، لا يغيب ولا يغفل . وحب أبي الهول لأوديب خطأ في الحسابان الإلهي ، لكنه خطأ ظاهري فقط ، لأن تضحية أبي الهول تعين الآلهة في قسوتهم على البشر .

وفي الفصل الرابع ، تأتي أجمل لحظات المسرحية ، والعنصر الجديد الذي أدخله كوكتو ، عندما يظهر شبح جوكاست بجوار أوديب الأعمى الملطخ بالدماء ولا يراه أحد الا أوديب . وأمه هي التي ستقوده الى كولون ، الى المجد . لقد زالت الجريمة الشنعاء . والآن ، تستطيع الأم أن تسلك سلوك الأم التي تلتقي بابنها بعد طول غياب . هكذا جدد كوكتو الأسطورة عندما ابتكر ، في خاتمة المسرحية ، ارتقاء الكارثة الى المستوى الإلهي واحاط شخصية الأم بالنور . ها هي ذي تموت شهيدة ، جميلة ، بيضاء ، طاهرة ، وقد ارتسمت صورتها في ذاكرة المتفرج عندما أسدل الستار . وما لاشك فيه ان الشعر هو الذي خلق وحدة المسرحية . وعندما استخدم الكاتب لغة القرن العشرين في الحوار ، وعبر عن افكار حديثة ، وألبس شخصياته ملابس حديثة ، أخرج المسرحية من الزمان ومن سياقها التاريخي ، وهكذا أكسبها طابعا عالميا أكيدا .



عندما كتب أنوى « يوريديس » (١٩٤١) سار لأول مرة في الطريق الذي سبقه إليه كل من جيروودو وكوكتو ، ويعت اسطورة أورفيوس وحييته خارج الزمان ، واعطاها شكلا ملموسا لقطبي الحياة وحديها ، اي الميلاد والموت ، فلقد جعل الأحداث تدور في مقصف محطة سكك حديدية ، يدل التقاء خطوط القطارات فيها على التقاء المصائر

والأقدار . والمحطة تبدو وكأنها شكل حديث لعجلة القدر ، وتذكرنا بالميلاد والموت في الحلم . والسفر يرمز الى هرب النفس امام الواقع . والعلاقة بين الآباء والأبناء تنتمي الى قرننا العشرين ايضا . فالأب ، والد اورفيوس ، نموذج للانسان الفاشل الذي يستغل ابنه ، والابن يحتقر اياه . ويدل الحوار بين يوريدس وامها أيضا على أن علاقتهما تنتهي إلى الفشل . فضلا عن ان الأم لها تجارب عاطفية عديدة . والابنة ايضا لها عشيق يموت منتحرا في المسرحية ، والعلاقة المخزية بين الأم وعشيقها صورة لما ستصير إليه العلاقة بين الشابين العاشقين ، بعد مضي ربع قرن من الزمان والبطل اورفيوس عند آنوي لا يكتفي بالعصيان ، وإنما يستسلم لدافع عميق يجعله يعمل على ابعاد محبوبته عن عالم الواقع لأنه يعلم جيدا أن مثلها المستتر لن تجد فيه مكانا ابدا . وكانت البطلة تعرف ذلك ، ووافقت على قرار حبيبها ، في خطاب كتبه قبل موتها . ويبقى اورفيوس وحيدا في الدنيا ، ويلتقي بشخصية غامضة تعرف الكثير ، ربما كانت رمزا للموت .

وعندما اتجه آنوي الى اسطورة « ميديا » (١٩٤٦) ، عاد الى التيمات الرئيسية التي سبق ان عالجه في مسرحياته الأخرى ، ومن بينها رفض السعادة العادية ، وطلب البراءة والطهر ، وقبول الانسان للدور المسند اليه ، والهوى المجنون ، الخ . . لكن بشاعة الموضوع - تنتقم ميديا من جيزون بقتل الطفلين اللذين أنجها - وقسوة هذه المأساة جعلها الجمهور المعاصر لأنوي لا يتقبل المسرحية . وكانت النتيجة اعلان الكاتب انه سيبعد نهائيا عن هذا اللون السوداوي من الكتابة .

أما « انتجوننا » التي كتبها الكاتب اثناء احتلال المانيا لفرنسا (١٩٤٢) . وعرضت على المسرح في عام ١٩٤٤ م ، قبل تحرير البلاد بستة اشهر ، فحظيت بشهرة عالمية وترجمت الى ثمانية لغات . واسطورة انتجوننا تتفق كل الاتفاق مع تعريف كامو للمأساة : « تنشأ المأساة عندما يعارض الانسان بدافع الكبرياء ، النظام الألهي ، سواء كان متمثلا في الآلة او في المجتمع . وكلما كان تمرد الانسان مشروعاً وكان هذا النظام لازماً وضرورياً ازدادت المأساة حدة » . (٢٧)

حرص الكاتب على أن يؤكد ، بسبل شتى ، أن أحداث الاسطورة القديمة قد نقلت الى القرن العشرين . ومن أهم العناصر التي لجأ اليها ، في هذا الصدد ، الملابس الحديثة التي البسها للشخصيات ، والاشارات المتعددة التي تشير الى عصرنا الحديث ، كالقهوة باللبن وسيارات السباق . الخ . . هذا بالإضافة الى كثير من التفاصيل المعاصرة التي حاول من خلالها أن يثبت أن مسرحيته لا تنتمي الى عصر بعينه ، بل الى كل زمان ومكان . مثال ذلك الطريقة المبتكرة التي استخدم بها أزمنة الفعل ، من ماض ومضارع ، ومستقبل وجعلها تتداخل وتتشابك :

« افهم . . . كان على أن أفهم أنه لا ينبغي أن أكل كل شيء في آن واحد ، وأن أعطي كل ما في جيبتي للسائل الذي أقابله ، وأن أظل أجري مع الرياح الى ان اسقط ارضا وأن أشرب عندما اشعر بالحر ، واستحم قبل الاوان أو بعده ، لافي اللحظة التي اريد فيها ذلك . افهم ، افهم دائما ، لا أريد أن أفهم انا . سأفهم عندما أصير عجوزا ، لا الآن » (٢٨) .

وعندما عرضت المسرحية في الشهور الأخيرة من فترة الاحتلال كما قلنا ، أثارت نقاشا وجدلا طويلا . ووصفها البعض بأنها مسرحية فاشية . فكريون الملك يدافع عن نظرية عن السلطة السياسية لاتأبه للأخلاق ، وهو يدين

(٢٧) كامو ، مسرح ، وقصص قصيرة ، جاليمار ، ١٩٦٢ ، ص ١٧٠ .

(٢٨) السطر ٢٨٠ وما يليه ، حيث ان المسرحية لا تشمل على فصول او مشاهد .

انتيجونا باسم النظام الاجتماعي ، كما قالوا ان البطلة فوضوية الميول ، وأن تضحياتها لا قيمة لها . وقال البعض الآخر ان المسرحية ، على عكس ذلك ، مناهضة للفاشية ، إذ أن البطلة تواجه كريون بتطلعها الى الطهر الأخلاقي والمعنوي ، وتطالب بالحرية امام سلطة ظالمة غاشمة . وأيا كان رأي النقاد ، فان مسرحية « انتيجونا » تعالج القضايا السياسية ، التي شهدتها فرنسا آنذاك ، في قالب درامي ومن خلال الأسطورة . وفهم الجمهور أن الحوار بين انتيجونا وكريون حوار بين أنصار المقاومة ، واولئك الذين كانوا يطالبون بالتعاون مع العدو الألماني .

وبالرغم من ذلك ، تتجاوز المسرحية المناقشة السياسية البحتة ، وتعبّر ، خارج حدود الزمان والمكان ، عن صراع يرتبط ارتباطا وثيقا بحياة الانسان ويعتبر جزءا لا يتجزأ منها .

وفي « انتيجونا » ، يعتبر المقدم ، والكورس شخصية واحدة ، تلبس نفس الزي ، وإن كانت تحمل إسمين مختلفين ، وتقوم بوظيفة مختلفة عن الوظيفة التي تقوم بها في المأساة الأغريقية . فهي تعرف ما سيحدث ، وتخبر المتفرج به ، كما أنها تعرف ماهية المأساة . . أي أنها في البداية خارج الحدث . لكنها تدخل بعد ذلك فيه عندما يروع الكورس للقرار الذي اتخذته كريون ويعرب عن رغبته في انقاذ انتيجونا . نجد الكورس بعد ذلك خارج الحدث مرة أخرى عندما يروي ما لم يشهده ، وأن كان يعرفه سلفا ، ويبدى رأيه في أحداث المسرحية وشخصياتها .

وانتيجونا آنوى لها ملامح وسمات تذكرنا بأخواتها - تريز في « المتوحشة » ويورديس مثلاً - فهي فتاة عنيدة ، تخضع لأحاسيسها ، وتلتفت دائما الى طفولتها . ألا تلتقب نفسها « بأنتيجون الصغيرة »؟ في البداية مثلاً ، نراها تلجأ الى صدر مربيته الحنون ، بعد ان وارت جثمان أخيها التراب ، قبل ان تواجه هيمون خطيبها ثم كريون الملك . كما أن القلق يغلب عليها . وهي لا تواجه سن البلوغ فعلا إلا بعد مواجهتها لكريون . لكنها ، خلال هذه المواجهة تؤكد أنها حرة في أن تقول لا لمن تشاء ، والسلطة أو المجتمع على حد سواء . وفي هذه النقطة ، تختلف انتيجونا عن اخواتها اللاتي كن أميل الى الانطواء والندم . وعندما تموت ، تموت في عزلة تامة .

أما كريون ، فكان قبل توليه السلطة رجلا استقراطيا ، فنانا ، مرهف الحس ، ذكيا بصيرا ، الخ . . لم يتمن ان يتولى الحكم في يوم من الايام . لكن ، عندما حكمت عليه الظروف بأن يتولى قيادة البشر ، شمر عن ساعديه ، وأمسك بالدفة ، واكتشف بعض الحقائق ، وأهمها أن السياسة لعبة صعبة تعتمد أساسا على الحل الوسط . واكتشف بعض الحقائق ، وأهمها أن السياسة لعبة صعبة تعتمد أساسا على الحل الوسط . واكتشف أيضا انه لا يكن أي احترام لأولئك الذين يتولى قيادتهم . وهو الذي يدير الحوار ويوجهه ، عندما يلتقي بانتيجونا - أي أنه يكاد يكون البطل الحقيقي للمأساة - ، وهو الذي يمثل المجتمع وقوانين البشر الوضعية . ومأساة الحكم جعلت منه رجلا وحيدا ، تماما مثل انتيجونا في ميبتها .

والصراع بين كريون وانتيجونا محور المسرحية . تتمرد البطلة تمردا فرديا ، وتتطلع الى النقاء وطهر النفس . ومن ثم ، ترفض الحياة ، لأن قبولها لها معناه أنها تتواطأ مع كريون الذي تحتقره لأنه رفض أن يرجع قانون الآلهة على قوانين البشر . وتتملكها رغبة عارمة في قول الحقيقة ، وتضحي بحياتها في سبيل فكرة معينة كونتها عن نفسها . وهي التي تقرر مصيرها . أما كريون ، فقتل المجتمع وقوانينه ، وابتعد عن الأوهام ، واختار الحياة في الواقع حتى لو اضطرت الظروف أن يلوث يديه ، وإذا كانت الرغبة في قول الحقيقة قد تملك انتيجونا ، فان الرغبة في اقرار النظام قد تملك كريون . وموت انتيجونا يؤدي الى موت كل من هيمون خطيبها ويورديس ، وزوج كريون ، واختها أيزمين . وفي نهاية

المطاف ، يجد كريون نفسه في خواء معنوي قاتل . لكنه يواجه قدره ، ومصيره بكل شجاعة . بعد أن حددهما رَفَضُ انتيجونا للحياة .

وإذا تساءلنا عما إذا كانت مسرحية آتوى مأساة ، كما كانت مسرحية سوفوكليس ، وجدنا أنها تستبعد العلو الديني ، وتستبعد في الوقت نفسه العنصر المأساوي القائم على ممارسة الإنسان لحرية . فالبطلة تحركها ، دوافع إنسانية بحتة . واختيارها ليس بطوليا بأي حال من الأحوال . الا تقول : « لم أعد أعرف لماذا أموت ؟ » والمتفجع يتعاطف مع انتيجونا ولا يشفق عليها . وهكذا ، يمكن الانتهاء الى ان « انتيجونا » دراما المصير الإنساني أكثر منها مأساة .

وبين المقدمة والخاتمة ، تسير المسرحية في خط مستقيم ينتهي الى موت البطلة وسير الحدث في خطين : خط تتبعه انتيجونا ، وخط تسير فيه الشخصيات التي تعترض طريقها . ونحن نعلم منذ البداية - ويقول لنا المقدم هذا - أن كل الجهود التي ستبذل لمنع انتيجونا من اتباع الخطر الأول ستنتهي الى الفشل . هكذا تسير انتيجونا وحيدة نحو الموت . فهي ترفض ان تموت أختها معها . والخطاب الذي تكتبه ، ويعدُّ آخر رباط بينها وبين عالم الأحياء ، يظل بلا عنوان . ولنلاحظ ان انتيجونا لم تدرك بوضوح انها تعيش في عزلة - بعد دفن جثة أخيها - في بداية المسرحية ، ولا تتضح لها هذه الفكرة إلا في اللحظة التي تقبل فيها الموت قبولاً تاماً ، أي في اللحظة التي تقبل فيها ان تموت بجسدها ، بعد ان ماتت بروحها .

ويعطي آتوى بعداً جديداً للأسطورة عندما يتحدث عن موت أخت انتيجونا ، ايزمين ، آخر عضو في الأسرة الملعونة . في مسرحية سوفوكليس تقول الأخت انها مسؤولة عن جريمة أختها ، وأنها تقاسمها حتماً العقاب . وفي نفس الاطار ، يوضح آتوى فكرة التمرد التي تنطلق من ارادة فردية تؤكد وجودها بقوة وعنف ، ثم تنتقل عدواها الى الآخرين :

انتيجونا : لقد اخترت الحياة ، واخترت أنا الموت . دعينا الآن من شكوك . كان عليك ان تذهبي صباح اليوم ، وتسيري على يديك وقدميك ، في الليل . كان عليك ان تنبشي الأرض بأظفارك وهم بالقرب منك ، وأن تجعلهم يقبضون عليك كما لو كنت لصة .

ايزمين : حسن ، سأذهب غدا .

انتيجونا : اسمعت باكريون ، سرت العدوى اليها . ومن يدري ، ربما اصبت آخرين غيرها اذا استمعوا الى ، ماذا تنتظر لكي تحكم على بالصمت ، ماذا تنتظر لاستدعاء حرسك . . (٢٩)٢ .

هكذا تظهر أنتيجونا في شكل الشهيد التقليدي الذي يناهض النظام السياسي لكي يساند النظام الإلهي ، حتى لو كانت دوافعه إنسانية ، وحتى لو دفع حياته ثمناً لذلك . وهي تتطلع الى النقاء والطهر الكامل ، لكنها تدرك انها لن تفوز بهما في هذه الدنيا . . واذ تقف انتيجونا هذا الموقف الرفض من الحياة ، تمجرواها كل أبطال المسرحية ، باستثناء كريون . والمشاهد التي يجري فيها حوار بين فريق انتيجونا والفريق الآخر تدل على ان الفريقين يمثلان جنسين بشريين لا سبيل الى التواصل بينهما . ويبدو العبث واضحاً جلياً في الكلمات التي يستخدمها كل من كريون وانتيجونا للحديث عن الطقوس التي كانت السبب المباشرة في نشأة الصراع : « كريون : وتعرضين نفسك للموت ، لأنني أبيت أن اعطي

لأخيك جواز مرور تافه الى الآخرة ، ورفضت هذه التمتعة الآلية على جثته ، وهذا البانتوميم الذي كنت ستخجلين منه لو انه كان ، كل هذا عبث . ويطل العبث برأسه مرة أخرى عندما يحاول كريون أن ينقذ انتيجونا ، فيصبح مسئولاً عن موتها . وهنا تكمن سخرية المأساة . فالأسباب التي تجعل كريون يقول « نعم » للحياة هي نفس الاسباب التي تجعل انتيجونا تقول « لا » لنفس الحياة . يقول كريون عن الحياة :

« ليست الحياة كما تظنين . الحياة ماء يتركه الشباب يجري دون ان يدري ، بين الأصابع المفتوحة . ضمي يديك ضمي يديك بسرعة ، وحافظي عليه . ولسوف ترين أنه سيصبح شيئاً صغيراً صلباً نأكله ونحن جالسين تحت الشمس^(٣٠) في حين لا تفكر انتيجونا الا في الطهر والبراءة : « ما هي السعادة التي تنتظري ؟ أي امرأة سعيدة ستكون انتيجونا الصغيرة ؟ أي صغائر سيتحتّم عليها اتيانها ، هي ايضاً ، يوماً بعد يوم ، لكي تنتزع بأسنانها نصيبها الضئيل من السعادة ؟ قل لي على من يجب ان تكذب ، ولن يجب ان تبسم وتبيع نفسها ؟^(٣١) وتخاف انتيجونا من الحياة ، وما فيها من حلول وسط ، كما تخاف الحياة التي تبلى يوماً بعد يوم . ومع ذلك ، تظل تسعى الى المطلق المستحيل : « اريد كل شيء توا ، أريده كاملاً ، والا رفضت »^(٣٢)

سؤال اخير : لم تموت أنتيجونا ؟ تموت انتيجونا من أجل نفسها . ولأشك ان انتصار كبريائها ، في اللحظة التي تهزم فيها ، يذكرنا بانتصار دون جوان في مسرحية مولير التي تحمل نفس الاسم ، وبعض الشخصيات الأسطورية : سيزيف ، وبروميثيوس ، الخ . . كما رأينا .

وتتضح لكريون اثناء صراعه مع انتيجونا ، حقيقة تفرض نفسها عليه : لا يمكن ان ينفصل مصيره عن مصير انتيجونا ، لذا ، يقول لها :

« اشفقي على وعيشي . إن جثمان أخيك الذي يتحلل تحت نوافذي ثمن كاف لكي يسود النظام في طيبة ، إبني يهيك . فلا تجبريني على دفع المزيد »^(٣٣) .

هكذا أصبحت انتيجونا عند آتوي ، كما كانت الكترا عند جيروودو ، وكما كان سيزيف عند كامو ، رمزا للثورة والتمرد . ولم تكن الاخيرة في سلسلة المتمردين الذين يحملون اسماء اسطورية . فلقد صاحب ظهورها ظهور متمرّد آخر ، أعلن عن زوال حكم الآلهة واستبدال حكم الانسان به وكان هذا المتمرّد اوريس ، بطل مسرحية سارتر « الدباب » .



جان بول سارتر « كاتب الدباب » فيلسوف فنان ، يعرف المأساة والفكر الأغريقيين معرفة تامة ، ولا يهتم الا بكتابة مسرح ذهني يكون ، في الوقت نفسه ، مسرحاً يدفع الانسان الى الفعل . في هذه المسرحية ، يعرض الكاتب نظريته عن الحرية والالتزام ، ويكشف عن المعتقدات التي تجعل الانسان يرضى بالقهر . « والدباب » نص له اثر درامي اكيد ، نظراً لوضوح اسلوب الكاتب ، والبناء الدرامي المحكم .

(٣٠) المرجع السابق ، السطر ١٣٢٦ - ١٣٣١ .

(٣١) المرجع السابق ، السطر ١٣٤٥ - ١٣٥١ .

(٣٢) المرجع السابق ، السطر ١٣٨٩ - ١٣٩٠ .

(٣٣) المرجع السابق ، السطر ١١٣٦ - ١١٣٩ .

لابد من التسليم ، منذ البداية ، بأن أوريسست لا يرغب في الانتقام لآبيه أو استرداد أملاكه . والمعلم الذي يساعده في إقامة العدل ، عند سوفوكليس ، تحول عند سارتر إلى مربِّ علم الشاب « تنوع الآراء الانسانية وتباينها » ، وحرره بالتالي من كافة المعتقدات : « ها انت ذا شاب ، وثري ، وجميل ، محنك كالعجائز ، متحرر من كافة اشكال العبودية وكافة المعتقدات ، بلا اسرة بلا وطن ، بلا دين ، بلا مهنة ، حر لكافة انواع الالتزام بينما تعلم انه لا ينبغي أن تلتزم بشيء أبدا . . » (٣٤) .

كان يتحتم على أوريسست ان يقدر هذه الحرية عند زيارته لمدينة أرجوس ، مسقط رأسه التي ترزح تحت نير الندم الجماعي الذي احسن ملكها استغلاله . ما من احد اعترض على مقتل اجامنون ، ما من احد حذر الضحية بما يحاك ضدها . كذلك ، لم يتدخل جوبيتر لمنع الجريمة ، وفضل ارسال الذباب ، الذي يرمز إلى الندم ، إلى المدينة ، واستغل جريمة قتل اجامنون لصالح النظام الأخلاقي ، وساعده في ذلك القاتل الذي جعل من الندم طقسا من الطقوس ، عندما اعتلى العرش وخصص يوما للموق . كان مثل هذا الجو حريا بابعاد أوريسست عن المدينة . لكن سارتر يجعله يحسد سكانها على ما هم فيه ، على عكس ما كنا نتوقع . فأوريسست يجبر وراءه احساسا بالفراغ ، فراغ الحياة ، ويتألم لأنه بلا ذكريات حتى لو كانت هذه الذكريات أليمة . وعندما يلتقي بأخته الكترا ، ويرى فيها تجسيدا للقهو والتمرد ، يقرر ان يتبنى أرجوس ، ويشاركها في شقائها ، لكي يخلصها منه . وباسم الشباب والحياة ، ترفض الكترا ، ارتداء ملابس الحداد ، وهذه جريمة لا تغتفر ، خاصة في احتفال كالا احتفال بيوم الموق :

« يلتصق موتاكم بكم ، وتظلون بلا حراك ، خوفا من اقلاقهم بأقل حركة . ولو ان ذلك حدث ، لكان شيئا فظيحا ، اليس كذلك ؟ ماذا يحدث لو أن يدكم مرت فجأة ببخار خفيف رطب ، وهوروج ابيكم أوجدكم ؟ لكن ، أنظروا إلى : هأنذا ابسط ذراعي ، وأمدتها أتمطى كمن يستيقظ ، واحتل مكاني تحت الشمس ، مكاني كله . فهل تسقط السماء فوق رأسي ؟ انظروا إلى ، أنا أرقص ، أرقص ، ولا أشعر الانفجحات الريح في شعري . أين هم الموق ؟ انظرون انهم يرقصون معي ، على الايقاع ؟ » (٣٥) .

لكن كلمات الكترا لا تكفي لاقناع سكان أرجوس الذين يستعذبون الشعور بالألم والندم . لابد اذن ، من الانتقال إلى الفعل . وهذا ما يقبله أوريسست عن وعي بالرغم من أن الماضي المهين كان يمكن أن يدفعه إلى الثورة والغضب . وتحين لحظة الاختيار ، ووهب الذات . لكن الاختيار ليس اختيارا بين الخير والشر المطلق ، لأن الخير الذي يقترحه جوبيتر على أوريسست يعني الموافقة على الضمعة والحل الوسط . ولا يجد أوريسست امامه من سبيل إلا قتل أولئك الذين يحاولون قهره . لكن الكترا تتراجع أمام ضرورة الفعل ، والجريمة التي ظلت تحلم بها خمسة عشر عاما . ويتم أوريسست فعله ، ويشعر أنه حر ، ويفقد الاله سلطانه عليه في حين يسترد سلطته كامله على الكترا ويتنزع منها الكلمات التي تجعلها أسيرة للندم ، إلى الأبد . ويرفض أوريسست دفع حريته ثمنا لعرش أرجوس والقيام بدور ايجيست . لذا ، يفضل مغادرة المدينة ولكن بعد تحريرها من الندم ، متمثلا في آلهة الانتقام التي تغادرها ايضا وتسير في أثره .

(٣٤) « الذهاب » ، الفصل الأول ، المشهد الثاني

(٣٥) المرحع السابق ، الفصل الثاني ، المشهد الثالث .

وعندما عالج سارتر موضوع الأسطورة بهذه الطريقة ، رفض ما سبق أن حاوله اسخيلوس ألا وهو إيجاد نوع من التناسق بين نظام الكون ونظام المدينة . ففي مسرحيته ، ينتهي عهد الآلهة ، كما انتهى عهد الملوك ، مما يمكن أوريسست من اختيار الحرية المرة المتبصرة لكي ينسى قلقه ومنفاه . ويقبل أوريسست مصيره هذا لأنه يريد أن ينضم إلى شعبه ، وأن يوجد شيئاً مشتركاً بينه وبين هذا الشعب . وهو يعلم أنه سيغمس سكان مدينته في اليأس ، بعد أن يخلصهم من الندم وحكم الآلهة ، لكنه لا يتردد لحظة واحدة في انقاذهم مقابل هذا الثمن لأن اليأس أفضل من الوهم ، مهما كان .

وفي حوار بين أوريسست وجوبيتر ، يدور نقاش حول علاقة الإنسان بالآلهة يقول أوريسست انه يخلص سكان ارجوس لا من الخطيئة ، وإنما من الخوف منها ومن القانون . فيلومه الآلهة لتمرده ويلعب دوره كآله ، ويذكر أوريسست بضرورة وجود الآلهة :

« أوريسست : انت ملك الآلهة يا جوبيتر ، ملك الأحجار والنجوم ، ملك امواج البحر ، لكنك لست ملكاً للبشر .

جوبيتر : لستُ ملكك ؟ وانت الدودة الحفيرة ، من الذي خلقك اذن ؟

أوريسست : أنت ، لكن ما كان يجب ان تخلقني حراً .

جوبيتر : لقد اعطيتك حريتك لكي تخدمني .

أوريسست : ربما ، لكن هذه الحرية انقلبت ضدك ، ولا نستطيع أن نفعل شيئاً ، ولا انا ولا انت (٣٦) .

يتضح من هذه الكلمات ، أن أوريسست يفترض وجود آله خلق العالم ، ويعمل للخير . وهو ، في حقيقة الأمر لبسان حال سارتر نفسه ، وفكره فكر ملحد .

في « الذباب » ، ينتقد سارتر الدين . فهو يرى أن فكرة الدين والآلهة هي التي تفرق بين البشر ، أما لأنها تنمي فيهم الشعور بالخوف والذنب ، وبالتالي تبعد الإنسان عن وظيفته الطبيعية وهي السعي إلى السعادة ، وأما لأنها تزيف العلاقة بين البشر ، لأنها تحول دون معرفتهم لحدودهم ورغباتهم . وينفي سارتر وجود الآلهة . كل ما هنالك انه توجد فكرة عنهم . خلقت لحماية البشر من بأس اللامعقول . يقول الناقد ب . ه . سيمون P.H.Simon في هذا الشأن « اذا كان الآلهة ، في آن واحد ، داء الوعي الفردي الذي يخاف من مواجهة هوة المصير الانساني وخداع الوعي الاجتماعي الذي لا يجرؤ على المطالبة بالحرية ، فهمنا لماذا يظهر كعدو طاغية مخادع ، ولماذا يبدو أوريسست في صورة المخلص الذي يعيد إلى سكان ارجوس كرامة الانسان » (٣٧) . بالإضافة إلى نقده للدين ، يندد سارتر بأمرين يخصان البشر : عبث الوجود الانساني ، وسوء نية أولئك الذين لا يريدون الاعتراف به .

والحرية التي يسعى إليها أوريسست لاتبحث على اليأس ولا تؤدي إلى الموت ، وإنما تخلق القيم والفعل . فالإنسان ، في مسرح سارتر ، لا وجود له الا بالقدر الذي يحقق به حريته ، ويجعل منها مبدأ حياته . ومن ثم يتمثل العنصر المتساوي ، لا في القدر ، كما هو الحال في المأساة الاغريقية وإنما في العبث وطلب الحرية .

لا يكتفي ايجيست بارساء سلطته على الضرورة الاجتماعية ، وإنما يعطيها صبغة قانونية ويقدم نفسه للشعب على أنه خادم للآلهة . هكذا يخدع الشعب ليكبله بالأغلال . والحوار الذي يدور بينه وبين الآلهة جوبيتر - يسخر منه الكاتب في « الذباب » ويكاد يجعل منه شخصية كوميدية - مثقل بالمعاني : فهما يعترفان بأنها متحالفتان من أجل قضية واحدة ،

(٣٦) المرجع السابق ، الفصل الثالث ، المشهد الثاني .

(٣٧) مسرح وفكر ، ١ ، كولان ، ١٩٥٩ ، ص ١٨٠ .

هي حب النظام . كما انها مرتبطان بسر واحد : معرفتهما ان الانسان حر . وسيطر عليهما نفس الخوف : فهما يعرفان ان سلطتهما واهية ، وانها لا يوجدان الا بالقدر الذي يخيفان به الآخرين ، ويكفي ان تصدر صرخة واحدة من انسان حر لكي ينهار نظام الآلهة والملوك :

« جوبيتر : انظر الى . . قلت لك انني خلقتك على شاكلي . فكلانا يعمل على اقرار النظام ، انت في ارجوس ، وانا في العالم ، ويثقل سر واحد على قلبي . . »

ايحيست : لا املك سرا .

جوبيتر : بلى فأنت تعرف نفس السر الذي اعرفه ، سر الملوك والآلهة الأليم : أن البشر احرار ، احرار ، وتعلم انت ذلك يا ايحيست ، ولا يعلمونه هم . . انت تحب النظام يا ايحيست . .

ايحيست : النظام ، صحيح من أجل النظام غويت كليمنسترا ، ومن أجل النظام قتلت مليكي . اردت ان يسود النظام ، وان يسود بفضلي . لقد عشت بلا رغبات ، وبلا حب ، وبلا أمل وأرسيتم النظام . ياله من حب مروع !

جوبيتر : لا يمكن ان يكون لنا حب آخر . فانا اله ، وانت خلقت لكي تكون ملكا « (٣٨) » .

ونختتم حديثنا عن « الذباب » بهذه الكلمات التي يقولها اوريست عن الحرية والالتزام :

« لقد فعلت فعلى يا الكترا ، وكنت موفقا فيه . ولسوف احملة فوق كتفي كما يحمل الحمال الناس ويعبر بهم الى البر الآخر . . وكلما كان الحمل ثقيلا ، ازداد سروري ، لأنه يعني حريقي . بالأمس ، كنت اسير على الأرض ، على غير هدى ، وكانت آلاف الطرق تولي هاربة امام قدمي ، لأنها كانت ملكا للآخرين . لقد سلكتها كلها ، ولم يكن واحدا منها ملكا لي . واليوم ، لم يعد امامي الا طريق واحد ، لا ادري الى اين سيقودني ، لكنه طريقي » (٣٩) .



أثبتت الأسطورة انها مادة حية متجددة ، يغذيها خيال البشر الذي خلقها بمضامين جديدة ، وتتلون بلون زمان العصر الذي تبعث فيه ومكانه . والأسطورة إطار ترسم داخله هذه اللوحة أو تلك ، لكن انطلاقا من الخطوط العريضة التي سبق ان رسمها الأسلاف . وعادة ما ترتبط الأسطورة بالماضي . لكن كل عصر يخلق اساطيره التي تضاف الى التراث الموروث . واذا كانت الأساطير الاغريقية قد عاشت حتى اليوم ، فهل تستطيع أساطير قرننا العشرين ، أسطورة النجم السينمائي ، أو لاعب كرة القدم ، أو رائد الفضاء ، الخ . . أن تتخطى حاجز الزمان ، وتصل الى الأجيال القادمة ؟ . .



(٣٨) « الذباب » ، الفصل الثاني ، المشهد الخامس .

(٣٩) المرجع السابق ، الفصل الثاني ، المشهد الثامن .

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES (R): "MYTHOLOGIES", PARIS, SEUIL, 1957.
 BEIGBEDER (M): "GIDE", PARIS, ED. UNIVERSITAIRES, 1961
 BORIE (M): "MYTHE ET THEATRE AUJOURD' HUI", PARIS, NIZET, 1981
 DEBIDOUR (V.H.): "GIRAUDOUX", PARIS, ED. UNIVERSITAIRES, 1958
 ELIADE (M): "ASPECTS DU MYTHE", PARIS, GALLIMARD, 1963
 GINESTIER (P): "ANOUILH", SEGHERS, 1969
 LUPPE (R. DE): "CAMUS", PARIS, ED. UNIVERSITAIRES, 1963
 MOURGE (G). "COCTEAU", PARIS, ED. UNIVERSITAIRES, 1965
 NICOLAS (A): "CAMUS", PARIS, SEGHERS, 1966
 SCHMIDT (I): "DICTIONNAIRE DE LA MYTHOLOGIE GRECQUE ET ROMAINE ", PARIS, LAROUSSE, 1965
 SIMON (P.H): "THEATRE ET DESTIN", PARIS, A. COLIN, 1959
 SURER (P): "CINQUANTE ANS DE THEATRE", SEDES, 1969 "LE THEATRE MODERNE, HOMMES ET TENDANCES" PARIS, C.N.R.S., 1965
 VERNANT (J.P.): ET VIDAL — NAQUET (P): "MYTHE ET TRAGEDIE EN GRECE ANCIENNE", PARIS, MASPERO, 1981.

* * *

خلف الفن الغربي الحديث عديدا من المدارس والاتجاهات الفنية المتلاحقة يكاد يصعب على المرء حصرها وتحديد ملامحها تحديدا فاصلا ؛ فلقد اختلطت صفات تلك المدارس اختلاطا أدى الى التباس فهمها وتصنيفها ، ليس على المتلقي العادي فحسب ، وإنما انسحب ذلك أيضا على دارسي الفن ونقاده . ولعل الاتجاه الرمزي في الفن الحديث أوضح نموذج على رأينا ، نستدل على ذلك من اختلاف النقاد حول تحديد مفهومه عن مفاهيم اتجاهات فنية أخرى ذات مرمى مشابه ، كالاتجاه المثالي Idealism والاتجاه التعبيري Expressionism ، والاتجاه الوحشي Fauvism وأخيرا الاتجاه السيريالي Surrealism . كما اختلف المؤرخون حول تصنيف اتجاه بعض فناني الرمزية الذين بدأوا طريقهم الفني تحت لواء أسلوب وانتهوا تحت لواء أسلوب آخر ، فالفنان جوجان Gauguin مثلا يصنف في مرحلة ما بعد التأثيرية Post - Impressionism ، وأحيانا يوضع بين فناني الرمزية Symbolism والمصور شاجال Chagall تتنازع على احتوائه ثلاث مدارس هي الرمزية والتكعيبية Cubism والسيريالية . وغير هؤلاء عديدون ممن تباينت حول فهم الآراء والاجتهادات في توصيف انتماءاتهم .

الرمزية في الفن الحديث

صبري منصور

لقد أدت هذه العوامل - بالإضافة الى قصر عمر المدرسة الرمزية^(١) - الى عدم الوفاء بقدر هذه المدرسة بين المدارس الكبرى في الفن الغربي الحديث ، وقد خللت من ذكرها مراجع فنية عديدة ، كما ضمها البعض الى المدرستين التعبيرية والسريالية وأطلق عليهم جميعا اسم : الاتجاه الخيالي (الفانتازي) Fantasy .

(١) انشئت الرمزية في الفن التشكيلي وفنر ابتاعها في الفترة من عام ١٨٨٠ الى عام ١٩٠٠ تقريبا

ويرى هربرت ريد^(٢) Herbert Read - حتى لانتوه في تعدد المذاهب - أن اتجاهات الفن التشكيلي ومدارسه قديما وحديثا قد تفرعت جميعا من ثلاثة طرق رئيسية ، أولها طريق الواقعية حين يعرض الفنان العالم كما يتراءى لحواسنا ، دون اغفال لتفاصيله ، ودون تزييف له أو مبالغة فيه . أما الطريق الثاني فكان المثالية التي تبدأ في أساسها من رؤية واقعية ، لكنها تنتهي وترفض مالا يلائمها بصورة واعية عامدة . ان عين الفنان هنا حين تقع على الاشكال العامة تصنع منها مثالا مجردا يكون أكثر اكتمالا من أي واحد فيها . والطريق الثالث هو طريق التعبيرية ، وهي فن لا يحاول أن يصور أو يشرح حقائق الطبيعة الموضوعية ، وإنما يرمى الى تجسيد المشاعر الذاتية للفنان .

الا أنه يمكن لنا أن نجري - فيما يتعلق بالفن الحديث - نوعا من التعديل على التقسيم الذي اختزل به هربرت ريد الاتجاهات الفنية ، فنستبعد الاتجاه الواقعي الذي انتهى تماما منذ فترة مابعد التأثيرية التي اصطلح على اعتبارها بداية الانطلاق للمدارس الفنية المتعددة . وقد تفرعت هذه المدارس عن ثلاثة اتجاهات رئيسية ، الأول منها يركز على إحاسيس الفنان عن نفسه وعن العالم ، وعبر هذا الاتجاه عن نفسه من خلال المدرستين التعبيرية والوحشية ، والثاني الاتجاه التجريدي الذي يتم بتنظيم العلاقات الشكلية داخل العمل الفني كما ظهر عند التكعيبيين والتجريديين بشق تصانيفهم ، أما الاتجاه الثالث فكان دوره اقتحام مملكة الخيال ، واستكشاف أعماق المجهول وعالم ما وراء الطبيعة وقد تمثل في المدرستين الرمزية والسيرالية .

ونجد الإشارة هنا الى أن هذه العناصر جميعا (الاحساس والنظام والخيال) هي عناصر موجودة في كل عمل فني ، فبدون الخيال سيكون العمل ضحلا دون أعماق أو أبعاد ، وإذا لم يكن هناك نظام فسوف ينم العمل الفني عن فوضى تنظيمية ، وإذا خلا من الاحساس فسوف يتركنا بغير أن يؤثر في شعورنا . وبطبيعة الحال فان كل فنان سوف يهتم - بحكم ميوله ومزاجه الفني وثقافته - بواحد من هذه العناصر ، يعطي له الأهمية والغلبة على العناصر الأخرى . ويتم تعريف الرمز عادة بأنه ذلك الشيء الذي يوحي بشيء آخر بفضل وجود علاقة معينة بينهما ، كما أنه إشارة مصطنعة متفق على معناها بين مجموعة من البشر ، فيرمز الأسد مثلا الى القوة والشجاعة ، واللون الأبيض الى الطهارة . وكما تختلف دلالات الرموز من منطقة الى أخرى فان معناها يتبدل باختلاف الأزمنة . وهذه الرموز العامة لا تمنع من أن يكون للفنان رموزه الخاصة به والتي لا يدرك مراميها ودلالاتها سواء ، فالرمزية كمدرسة فنية لم تستخدم الرمز بالمعنى الشائع والمعتاد ، فهو ليس عندها وسيلة لتفسير أي شيء محدد ، وإنما هو وسيلة للتعبير عن حالة وجدانية ، والرمزيون حين يستخدمون ألوانهم وأدواتهم الفنية إنما يهدفون الى خلق حالة شعورية مماثلة لما تثيره في نفس المتلقي ووجدانه قصيدة من الشعر أو قطعة من الموسيقى . ان الرمزيين لا يجسدون مشاهد الطبيعة ولا تفاصيلها ، ولكن عالمهم مستمد من الخيال واللاوعي . وتشارك الرمزية مع المدرسة السيرالية في أنها تقوم على الاعتقاد بأن النظر بالعين الداخلية للفنان أهم من النظر الى العالم الخارجي ، كما يشتركان معاً في اللجوء الى الجزء غير الواعي من العقل والذي لا نستطيع السيطرة عليه ، ففيه تختزن كل خبراتنا التي تأتي إلينا سواء أردنا تذكرها أم لم نرد ، فنكاد نحس أننا نعيشها مرة أخرى . ومع ذلك فان الجزء اللاوعي من عقلنا لا يستعيد الخبرة بالاسلوب الذي حدثت به ، وإنما تظهر لنا تلك الخبرة أقل واقعية وحياة ، كما لو كانت متكررة في ثوب حلم خيالي .

(٢) ريد ، هربرت . معنى الفن ، ترجمة سامي حشبة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٢٤٣

والفنان الرمزي لا يبحث عن رمز واضح الدلالة والمعنى (٣) ، وقادر على أن يفسر تفسيراً منطقياً ، وإنما يتبين أن الحياة الإنسانية ذات شقين الأول منها واضح ولا خفاء فيه ، والشق الثاني خفي غامض لا وضوح فيه ، ويرمي الفنان الرمزي الى الكشف عن جوانب هذا الوجود الخفي وأبعاده ، ولقد كشف علم النفس الحديث عن دلالة عديد من الرموز ومغزاها ، كما أزاح الستار عن الدلالات الرمزية لكثير من الصور التي تأتي عادة في الأحلام ، ولقد كان ذلك الكشف نقطة انطلاق المدرسة السيريالية .

واستخدام الرمز في الفنون التشكيلية موغل في القدم منذ أن بدأ الانسان البدائي يخط رسومه الأولى على جدران الكهوف ، ولجأت فنون الشرق القديم الى استعمال الرمز وخاصة في الفن الصيني والياباني ، كذلك يحفل الفن المصري القديم برموز عديدة ، ونجد الفن القبطي في مصر قد اتخذ منحى رمزياً . ونزع فن الكنيسة المقدس في المرحلة القوطية بأكملها نحو الرمزية والطابع الذهني ، ولا تخفى الدلالات الرمزية في الفن البدائي والزنجي فالرمزية خاصية من خصائصه (٤) ، كما لا يمكن اغفال الإشارة الى أعمال فنانين ظهوروا في أوروبا قبل فترة الفن الحديث وكانوا ثائرين على التقاليد الفنية السائدة في أزمانهم وميالين الى استخدام الرمز وسباقين الى اعلاء منزلة الخيال الانساني الحر في اعمالهم .

وكان أول هؤلاء الثلاثة المصور الفلمنكي بوش Bosch (٥) الذي أصبح ذائع الصيت بتجسيدهاته المزعجة للشيطان والجحيم في لوحاته ، وكان مهتماً بإبراز عوامل الشر والأذى عند الانسان . ولقد كانت تلك هي المرة الأولى - وربما الأخيرة - التي يكرس فيها فنان فنه لتصوير الرعب الذي سكن افئدة الناس وأرواحهم في العصور الوسطى .

أما الفنان الثاني فقد كان المصور الاسباني العظيم جويا Goya (١٧٤٦ - ١٨٢٨) الذي كان يؤمن بأن « الخيال المهجور من العقل ينتج فناً مستحيلاً » (٦) وبأن « التصوير مثل الشعر يختار من الوجود كل ما يعتبره أكثر ملاءمة لأغراضه » ، ولقد أبدع جويا - في مرحلته السوداء - عالماً خيالياً لم يكن مستمداً كما كانت العادة السائدة في وقته من قصص الانجيل ، أو من الموضوعات التاريخية ، ومعظم عناصره كانت لساحرات ومردة ، وأشخاص مشوهين ، واناس بسطاء مقهورين ، وقد يرى البعض أن هذه الاعمال هي بمثابة وثيقة اتهام يقدمها جويا ضد قوى القسوة والظلم التي عاشتها أسبانيا في عصره ، لكن العديد من هذه اللوحات يظل تجسيدا لكوابيس ورؤى وأحلام الفنان نفسه .

والفنان الثالث هو الشاعر والمصور الانجليزي وليام بليك Wiliam Blake (١٧٥٧ - ١٨٢٧) الذي نبذ التعاليم الأكاديمية التي كانت مسيطرة على الفن الانجليزي في عصره ، وانصرف نهائياً عن الرسم من الطبيعة ، واعتمد على عينه الداخلية ، وأبدع اسلوباً ذا مذاق شعري وروحاني عميق ، وخلق لنفسه عالماً خاصاً متفرداً عن كل ما حوله ، وقد ظل عالماً الخيالي مبنياً عن التقدير والتقييم حوالي مائة عام كاملة بعد وفاته .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٥٢

(٤) راجع دراسة الاستاذ الدكتور احمد ابو زيد « بنائية الفن » مجلة عالم الفكر ، المجلد الخامس عشر ، العدد الثاني ، سبتمبر ١٩٨٤ ، ص ١٩ - ٢٠

(٥) توفي بوش عام ١٥١٦ وتاريخ مولده غير معروف .

(٦) روبرت ، جولدووتر - تريغيس ، ماركو . الفن والفنانون - ترجمة د . مصطفى الصاوي الجويهي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية ، ١٩٧٦ ، ص ٢١٤ -

أما في الفن الحديث فلقد كان واضحاً أن الخط الفني الذي بدأ به كوربيه Corbet ومانيه Manet والتأثيريون - وحتى جوجان وفان جوخ - قد أصبح المنبع الرئيسي للتطور الفني ، وهو الذي مهد لبزوغ فن جديد يعتمد على اللون وليس على الخط ، ويستلهم موضوعاته من الحياة اليومية المعاشة ، والطبيعية المباشرة ، وينبذ في الوقت نفسه الموضوعات التقليدية المستمدة من التاريخ الكلاسيكي والديني والأسطوري .

ومنذ أواخر عام ١٨٨٠ جاءت لحظة ميلاد فن جديد مواكب للتغيرات الموازية في الأدب الفرنسي ، (٧) ففي عام ١٨٨٦ أصدر عشرون كاتباً فرنسياً بياناً نشر في جريدة الفيغارو يعلن الميلاد الرسمي للمدرسة الرمزية . وضممنا بيانهم هدفهم في تقديم نوع من التجربة الأدبية تستخدم فيه الكلمات لاستحضار حالات وجدانية شعورية بعينها ، وأن التجربة الأدبية في نظرهم هي تجربة وجدانية في المقام الأول . وارتبطت الحساسية الأدبية الجديدة بأساء كتاب وشعراء أمثال رامبو Rimbaud ، ومالارميه Mallarme وغيرهما . وفي الفترة الزمنية نفسها تقريباً كانت رياح التغيير تمهب على مناهج العلم والفلسفة ، وتمثلت في فلسفة بيرجسون Bergeson ونظريات فرويد Freude ، وفي النظريات الجديدة عن طبيعة الوجود للعالم اينشتاين Einstein كما كانت ظاهرة الانتعاش الديني في أواخر القرن التاسع مظهرها آخر من مظاهر التغيير من عالم مادي إلى القيم الروحية .

وقد تبدت جلور هذه الحساسية الفنية الجديدة لدى بعض المصورين الذين مهدت أعمالهم للرمزية ، منهم المصور روسيتي Rosseti (١٨٢٨ - ١٨٨٢) الذي كان يقوم منذ عام ١٨٦٠ بتجارب على الاستخدام الرمزي للون ، وحينما رسم لوحته لبيتا بياتريس ١٨٦٢ تخليداً للذكرى وفاة زوجته ضمنها بطريقة رمزية موت بياتريس في العمل الأدبي لدانتي ، واللوحة تعرض لنا صعود بياتريس إلى السماء وهي جالسة في الشرفة تطل على المدينة وكأنها في غيبوبة ، وقد استعمل روسيتي كل لونٍ لكي يدل بصراحة ووضوح على معنى معين ، فاللون الأحمر للطائر هو لون الموت ، واللون الأرجواني والأخضر في رداء بياتريس هو خليط من العذاب والأمل . وفجرت أعمال روسيتي الأخرى التي انجزها منذ عام ١٨٦٠ أنواعاً أخرى من اللغة الرمزية ، فالخطوط المتموجة لخصلات الشعر والتي يتم ترديدها في ثنيات الملابس تخلق إحساساً محدداً بالسمو والفخامة ، والأشكال الحلزونية قد استخدمت لديه لكي تعبر عن معاني العشق والغرام .

ومن بين المهتمين للرمزية أيضاً المصور هويستلر (٨) Whistler (١٨٣٤ - ١٩٠٣) فحين عرضت لوحته « الفتاة البيضاء » ، أو « سيمفونية باللون الأبيض » في صالون المرفوضين بباريس عام ١٨٦٣ كان لها تأثير عميق ، ونلاحظ أن التناول الفني وأسلوب الأداء فيها لم يكونا يعيدان عن أعمال معاصرة أمثال مانيه Manet وديجا Degas وهنري فونتين لاتور Henri Fantin Latour وكل هؤلاء الفنانين في الواقع كانوا متحمسين لأسلوب المصور الأسباني فيلاسكيد Velazquez وينظرون إليه وإلى المصور الهولندي مبرانت Rembrandt كأعظم الفنانين على الإطلاق . لكن تظل اللوحة « الفتاة البيضاء » صفات أخرى لم تكن مرتبطة أو مستمدة من واقعية فيلاسكيد ، فاللوحة يغفلها إحساس بالغموض والشاعرية ، وتعكس إحساساً روحياً عميقاً . إن الأشكال عند هويستلر تبدو وكأنها قد

(٧) راغب ، نبيل المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العنيفة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة المكتبة الثقافية القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ١١١ - ١١٤

(٨) هويستلر لنان امريكي المولد قضى حياته الفنية في أوروبا

تحركت خارج اطار الزمان والمكان في عالم أقرب الى عالم الحلم منه الى عالم الواقع ، اذ كان يرى أنه مثلما الموسيقى هي شعر الصوت ، فان التصوير هو شعر النظر ، وأن الفن يجب أن يعتمد على ذاته وليس على عوامل خارجية عنه ، ولهذا كان اصراره على تسمية اعماله توافقات أو تناغمات .

ولم يحمل هويستلر فكرة روسيتي عن التجريد الرمزي في التصوير أبعد من ذلك ، وبعد وفاة روسيتي كان تلميذه المقرب ادوارد بيرن جونز Edward Burn - Jones (٢٨٣٣ - ١٨٩٨) هو الذي اتبع هذا الخط من التفكير الفني ، فالتصوير بالنسبة اليه كان حلما جميلا رومانسيا ، ولقد خلق عالما من الاشكال الاسطورية في مناظر غير أرضية أو واقعية ، ولم تكن أعماله مجرد رسوم توضيحية ، لكنها كانت تعتمد كلية على التأثير البصري مثلما كانت أعمال جوجان التي انجزها في تاهيتي فيما بعد .

في تلك الاثناء كانت هناك مجموعة أخرى من المصورين الفرنسيين أمثال بوفي دي شافان Puvis de Chavannes (١٨٢٤ - ١٨٩٨) وجوستاف مورو Gustave Moreau (١٨٢٦ - ١٨٩٨) ، وأوديلون ريدون Odilon Redon (١٨٤٠ - ١٩١٦) الذين لم يكونوا على وفاق مع الاتجاه الواقعي التأثيري الذي كان مسيطرا على الفن الفرنسي ، واتخذوا لهم طريقا مكملا في روسيتي وهويستلر ، وتجسدت في أعمالهم الرمزية في ثوب أكثر تجريدا ونقاء . ولقد انتقد بوفي دي شافان عام ١٨٦٣ لأن في أجساد نسائه تجريدا صافيا ؛ ولكن هذه الصفة على وجه التحديد كانت هي التي اجتذبت العديد من شباب الفنانين . والغريب أن دي شافان كان غير مكترث بموضوعات لوحاته ، وحين سألته البعض عن معاني هذه اللوحات أجاب بأنه لايعرف شيئا عن الفلسفة أو التاريخ أو العلم ، لكنه يستغرق في عمله فقط ، وبالفعل فان لوحته الصياد الفقير لا تحتوي على أية رسالة ، ولا حتى على رسالة رمزية ، ويمكن لنا القول بأنها لوحة دون موضوع بعينه ، فكل ما تقدمه للمتلقي هو امكانية الشرود والمعاشة لحلم يقظة .

ولقد احتل جوستاف مورو الذي عاصر دي شافان موقعا مماثلا بالنسبة لأهميته في التمهيد للمدرسة الرمزية ، وان كان قد استعمل رموزا بشكل أوضح مما فعل دي فان ، ولم يكن خائفا أو مترددا في معالجة الموضوعات المخوفة في التشاؤم . وفي لوحته « فتاة صغيرة تحمل رأس أورفيوس » ١٨٦٥ نجده قد مثل نفسه في رأس أورفيوس الذي يستمر في غنائه رغم موته الجسدي . ان الصراع بين الجنسين ولغز الحياة والموت ، ومعنى الله والشيطان كانت هي الموضوعات التي اعتقد مورو بأنها هي التي تستحق التصوير ، وفي أواخر التسعينات أصبح مورو مثار سخرية النقاد ، فانسحب الى عالمه الخاص وتفوق فيه ، وامتنع عن عرض أعماله ، لكنه في الوقت نفسه كان قد اكتسب شهرة الرجل ذي المثاليات الرفيعة والتعاليم الغريبة وفي أعوامه الأخيرة أصبح معلما ملهما للعديد من الفنانين الذين قدر لهم فيما بعد أن يؤثروا في مسار حركة الفن الغربي الحديث ، وكان من بينهم ماتيس Matisse وجورج رولت Georges Rouault

ولقد أثارت لوحة رأس أورفيوس لمورو خيال المصور أوديلون ريدون الذي لم يشارك التأثيرين اتجاههم على الرغم من معاصرته لهم - اذ ولد في نفس العام الذي ولد فيه مونيه Monet وقبل مولد رينوار Renoir - وقد كان اهتمامهم المفرط باللون سببا في نفوره منه ، حتى أنه ابتعد نهائيا عن استخدامه في بدء حياته الفنية واقتصر على الأبيض والأسود مستكشفا من خلالها أعماق الروح ، ومجسدا بها عالما غير محدد الأزمان وخاليا من الأصواء ، وهي نفس مملكة الليل التي خلبت لب الشاعر الرمزي رامبو .

وأعمال ريدون التي تبدو مشوشة وغامضة وعلى قدر بالغ من الغرابة تحمل في نفس الوقت مقدرة على الاقتناع والايهام بالحياة . فاصالة ريدون تكمن في أنه قد جعل كائناته غير الواقعية تحيا انسانيا بعد أن وضع المرثي قدر الطاقة في خدمة اللامرثي . ويتمتع ريدون بخيال حر منطلق ، فهو لا يعد أفكاره الفنية مسبقا ، كما لم يطلق أسماء على لوحاته (٩) « فالاسم يُبرَّرُ فقط حين تكون غامضة الأغراض ، أو ملتبسة الفهم ، « رسومي توحى ولا تشرح ، انها لا تحدد شيئا وتضعنا كما تفعل الموسيقى في المملكة المبهمة لغير المحدود ، انها نوع من الاستعارة » .

ومن بين الأعمال المبكرة لريدون في فن الحفر لوحاته التي تناول فيها موضوع الأصول *Les Origines* ١٨٨٢ ، وهو بحث فني اصطبغ بنظرية داروين ويبحث في العلاقة بين الحيوان والنبات ، ويذكر برسوم جوبا . وفي تلك المرحلة كان كل شيء عند ريدون يعاني ويقاسي حتى الأحجار والنباتات . لكنه قبل وفاته بحوالي خمسة عشر عاما - وكان في الستين من عمره - تحول الى استعمال ألوان الباستيل والألوان الزيتية ، وتميزت أعماله حينئذ بحرية أكبر ، وَخَفِلَتْ بجو من البهجة والأمل بعد أن سادت الأعمال السابقة مظاهر الرعب والحزن والفرع . وكانت الزهور والعاريات والموضوعات الاسطورية هي محور أعمال الفترة الجديدة . حين أخذ يخلق أنواعا غريبة من الورود والازهار مختصرا اياها الى مساحات مسطحة من اللون ، وكان يحاول أن يخلق منها جمالا طبيعيا دون أن يحاكيها بدقة واقعية . في لوحته « زهور في آنية خضراء » نجد الآنية والزهور مسطحتين تماما ، والتصميم قائم على بعدين اثنين ، وعلى التضاد الشديد بين الأشكال والألوان ، وهو يبدو هنا مناظرا لجوجان ، كما نلاحظ أن ريدون أصبح أكثر وثوقا في فنه ووسائله وبقوة اللون والتصميم التصويري . وتؤكد لنا هذه المرحلة أن الغموض في فن ريدون ليس مهما أن يقوم على الخيال والوهم أو على المبالغة في الواقع .

وظل ريدون مجهولا لفترة طويلة ، ولم تنتشر أعماله الانتشار الذي لقيته أعمال فان جوخ وجوجان ، وقد قويا أيضا في البداية بقلة اكترات أما ريدون فلم يكن فنانا ذا شعبية ، وكان جمهوره في الغالب يضم مجموعات محدودة من الفنانين المثقفين . وفي السنوات الأخيرة حيث جذبت الرمزية انتباهها أكبر اعتبر ريدون - مبدع الكوايبس والكائنات الخرافية - نموذجا مثاليا للرمزية ، ولكن المضمون الذي احتوت عليه أعماله ظل سدا منيعا يحول بين الجمهور وبين تذوق الأعمال وتقديرها . وعلى الرغم من انغماس ريدون في الوسط الأدبي الرمزي والعون والمساعدة التي قدمها الأدباء الرمزيون لفنه ، فانه قد نجح في خلق فن موح لا يحتاج الى ترجمة أدبية بل يعتمد على صور تشكيلية مستمدة من الخيال والمشاهد المرئية . وكان اتصال ريدون بالمصور أميل برنارد *Emile Bernard* (١٨٦٨ - ١٩٤١) وجماعة النابي - *Nabis* التي سيأتي ذكرها فيما بعد - عاملا من أهم عوامل انتشار مذهبه الفني ، وفتح الطريق امام الاستخدام المعبر للون .

وفي اواخر الثمانينات من القرن التاسع عشر كان المصور بول جوجان *Paul Gauguin* (١٨٤٨ - ١٩٠٣) يمر بمرحلة تكوينية فني ، فلم تكف تنقضي على قبول عمله الفني لأول مرة للعرض بالصالون الرسمي بباريس سوى سنوات قليلة حتى يقرر الانتقال الى قرية نائية في منطقة برييتاني *Britany* مؤكدا عزمه على هجر الوسط الاجتماعي البورجوازي الذي يحيط به في باريس ، والعودة الى الحياة البسيطة البدائية حيث يمكن أن تنمو شخصية الفنان بحرية وأن يعثر على التعبير الفني الأكثر ملاءمة له . ورغم أن اتجاه جوجان كان متميزا عن الآخرين من اقارنه فانه كان ما يزال

(٩) الفن والفنانون ، ص ٣٧٨ .

منطويا تحت جناح التأثيرية ، ولكنه كان مستعدا أن يقاوم تأثيرات تلك المدرسة التي لم تكن من نتاج خلقه وابداعه . في تلك الاثناء كانت قرية بونت - آفن Pont-Aven قد تحولت الى مستعمرة لمجموعة من الفنانين من مختلف الجنسيات وجدوا خلاصهم في الابتعاد عن حياة المدينة الصاخبة ، واللجوء الى الريف حيث العادات البسيطة ، والحياة الوديعية ، والمناظر الطبيعية الخلابة ، وسرعان ما أصبح جوجان القائد المسموع الكلمة والنصيحة بين فنانى هذه المجموعة ، لكن هاهي رغبة الترحال الى أرض أكثر بكارا وبدائية تستبد به ، فيبحر عام ١٨٨٧ الى امريكا ومنها الى بنيا ليستقر في جزر المارتينيك ، وهناك استحوذ عليه المنظر الطبيعي الاستوائي ذو الالوان الساخنة ، لكنه يعود في العام نفسه الى باريس . وعلى الرغم من المتاعب والاحباطات التي صادفها في المارتينيك فان الأعمال التي أنجزها هناك كانت ذات أثر بالغ على فنه . وقد احضر معه رسوما ولوحات عديدة كانت البشارة بميلاد اسلوب فني جديد مضاد للتأثيرية ، ذلك الاسلوب الذي تلتخص ملامحه في التحديد الخطي للاشكال ، وتبسيط اللون والمبالغة في اظهار التضاد اللوني . كما ان جوجان بدأ في الابتعاد عن الطبيعة كاشفا الستار عن نسق تصويري مستمد اساسا من مخيلة الفنان .

وحين يعود جوجان الى بونت آفن يلتقى مرة أخرى بالمصور اميل برنارد Emile Bernard (١٨٦٨ - ١٩٤١) الذي كان هو الآخر ثائرا ضد تعاليم التأثيريين ، وراغبا في ان يأتي فنه متمثلا في هدفه مع شعر الرمزيين ، ولما كانت هذه الرغبة قريبة الى نفس جوجان أيضا فقد بدأ حوار مكثف بين الفنانين حتى لقد أثر الواحد منهما في الآخر ، وكان لبرنارد الفضل في ابراز فكرة الاشكال بالخطوط السميكة لتفصلها عن المناطق الملونة ، واضفاء الايقاع الموزون على التصميم ، وعلى أية حال فان جوجان قد امتد بهذه الفكرة اذ كان لها بداية في اعماله التي انجزها في المارتينيك وأشرنا اليها . وفي عام ١٨٨٩ شارك جوجان في المعرض الذي اقيم في مقهى فولبيني Volpini والذي اطلق عليه معرض التأثيريين والتوليفيين وقد ساهم فيه عدد من فنانى مجموعة بونت - آفن الذين كانوا ملتفتين حول جوجان ، وقد وصف المصور موريس دنيس Maurice Denis (١٨٧٠ - ١٩٤٣) هذا المعرض بأنه كان علامة جديدة تماما تشير الى بداية رد الفعل ضد التأثيرية .

ويتوق جوجان من جديد الى الترحال الى المناطق البدائية ، ويستقر رأيه على اختيار تاهيتي فيسافر اليها عام ١٨٩٣ ، ولكنه بسبب المصاعب المادية يعود الى فرنسا عام ١٨٩٣ ، وبعد عامين^(١٠) استبدت به الرغبة في العودة الى تاهيتي فأبحر اليها عازما على ألا يعود ابدا الى فرنسا « فما^(١١) تبقي لي سوى أن احفر قبري هناك ، حيث الصمت وبين الزهور ، وفي تاهيتي كان ينتظره العوز والمرض ، لكنه في الوقت نفسه أنجز هناك أعظم أعماله وأهمها واكبرها حجبا وهي لوحة « من أين نحن ؟ ومن نكون ، وأين نذهب ؟ » عام ١٨٩٧ ، لقد افترغ فيها خلاصة تجاربه وابحائه ، ووضع فيها كل طاقاته وامكانياته الفنية ، ويمكن اعتبارها بحق خلاصة عطائه وذروة انتاجه الفني . لقد ارادها شهادة فنية يجتسم حياته بعدها بالانتحار ، لكن محاولته انهاء حياته باءت بالفشل ، وبعد فترة انتقل الى جزر الماركييز حيث وافته المنية ودفن هناك .

لم يكن جوجان من أنصار ترجمة الكتابة الى صور ذات دلالات واضحة ، ولطالما صرح بأنه ضد الرمزيين الذين يتبعون هذا النهج في عملهم وكان يرى بأنه ينبغي على المرء أن يبحث في التصوير عن الإشارة والايحاء - كما في الموسيقى - وليس عن الوصف والتقرير . وقد تبني هذا الرأي والتزم به مجموعة من الفنانين الذين كانوا يلتقون بجوجان في بونت - آفن منذ عام ١٨٨٠ ، وشكلوا جماعة عرفت باسم النابي Nabís^(١٢) وكان الداعي اليها هو المصور بول

(١٠) قضى جوجان سنوات طفولته في بيرو وأمريكا اللاتينية . وربما كان ذلك سببا في الحين الدائم الى المناطق الاستوائية والبدائية .

(١١) Wildentstein, Daniel-Cogniat, Raymond. Gauguin, Thames and Hudson, London, 1973, p. 59.

(١٢)

(١٢) كلمة Nabís مشتقة من أصل عبري معنى الانبياء .

سيروزيه Paul Sérusier (١٨٦٣ - ١٩٢٧) وانضم اليه فنانون آخرون مثل بيربونار Pierre Bonnard (١٨٦٧ - ١٩٤٧) وادوارد فويارد Edward Vuillard (١٨٦٨ - ١٩٤٠) وموريس دينيس Maurice Denis (١٨٧٠ - ١٩٤٣) وبول رانسون Paul Ranson (١٨٦٤ - ١٩٠٩) والمثال اريستيد مايول Aristide Maillol (١٨٦١ - ١٩٤٤). وتميز اسلوب كل هؤلاء بطريقة مبتكرة في استعمال اللون المبسط والتصميم المسطح، ووصف اعمالهم بالرمزية والصوفية، ولكنهم كانوا يفضلون كلمة التأليف أو التركيبية عنوانا على مذهبهم، وكان الشرق يمثل لهم - بسحره وغموضه وروحانياته - ينبوعا للإلهام ومصدرا للإبداع الفني.

وتولى المصور دينيس مهمة التنظير للفكر الفني الجديد لجماعة النابى، ومن الاقوال التي اشتهرت عنه (١٣) « تذكروا ان اللوحة قبل أن تمثل حصانا في معركة، أو امرأة عارية، أو شيئا ما من القصص، فانها في جوهرها سطح مستو مغطى باللون متجمعة في نسق خاص » وهذا الرأي في الواقع يلخص المبادئ الأساسية للفن الرمزي كما أنه في الوقت نفسه تمهيد وإشارة الى الفن التجريدي الذي سيأتي فيما بعد. كما يرى (١٤) دينيس بأن « الفنون التشكيلية في عصور الاضمحلال تنزلت الى هاوية التكلف الادبي، فكل احساس العمل الفني يأتي بطريقة لاشعورية من صميم روح الفنان والعاطفة سواء كانت عذبة أو مرة فانها تنبع من اللوحة ذاتها، ومن ثانيا السطح المستوي المطلي باللون، فالفنان التقليدي الحديث (أي الرمزي) قد بدأ يدرك أن كل قيمة فنية رفيعة إنما تكمن في جماليات العمل الفني نفسه ». ولقد استفاد دينيس كثيرا من أسفاره خارج فرنسا، وظهر تأثير الشرق في أعماله بعد زيارته لفلسطين والجزائر، على أن إيطاليا - بتراتها الفنية الكلاسيكية - كانت صاحبة أكبر أثر على عالمه وخاصة حين تناول الموضوعات الكلاسيكية والدينية.

ولا يمكن ان نغفل في نهاية هذه الدراسة التعرض لفن ثلاثة من المصورين غير الفرنسيين الذين تمثل اعمالهم ملمحا بارزا للرمزية في الفن الحديث، وهم ادوارد مونش Edvard Munch وجيمس انسور James Ensor (١٨٦٠ - ١٩٤٩) ومارك شاجال المولود عام ١٨٨٧.

حين قدم مونش من النرويج لكي يتعرف على الفن الحديث في باريس - وكان يتبع في فنه منهجا طبيعيا - استحوذت عليه أعمال جوجان وأعلن (١٥) « ليس هناك بعد مناظر داخلية لرجال يقرأون، أو لسيدات يقمن بالحياكة » كما أضاف بأنه يريد أن يظهر الرجال في أعماله وهم يتنفسون، يحسون، يجنون ويعانون، وأن يستحضر للمتلقى ذلك العامل المقدس في الأشياء حتى ليضطره الى خلع قبعته ازاءها احتراما، كما يفعل تماما حينما يكون في الكنيسة. وكانت أعمال مونش تعكس رؤيا متشائمة للحياة، فقد كان مثل جوجان فقد أمه حين كان في الخامسة من عمره، ولم يستطع أن يخلص نفسه من هذه الذكرى، كما لم يستطع أن يحرر ذاته من عشقه لفكرة الموت والفناء، لقد شارك الكاتب السويدي ستريندبيرج Strindberg رؤيته المكتئبة للحياة عامة، وللعلاقات بين الجنسين على وجه الخصوص ومن ناحية أخرى كانت صداقته للفيلسوف الدانمركي كيركجور Kierkegaard والكاتب الروسي دوستوفسكي Dostoevsky - الذي غيرت رواياته الحساسية الفنية الأوربية في أواخر القرن التاسع عشر - ذات تأثير بالغ على أعماله وإذا كان بعض النقاد يدرجون مونش في عداد التعبيريين لقسوة معالجته التشكيلية وحدتها الصارخة، إلا أنه في الواقع يتأرجح في تصنيفه بين الرمزية والتعبيرية.

(١٣) Barilli, Renato, Il Simbolismo nella Pittura Francese dell'Ottocento, Fratelli Fabbrri Editori, Milano, 1967, P. 21.

(١٤) الفن والفنانون، ص ٣٩٨.

Bowness, Alan, Modern European Art, The Harbrace History of Art, Holland, 1972, P. 79.

(١٥)

ونفس التذبذب في التصنيف بين المدرستين يمكن أن يصدق على المصور البلجيكي جيمس انسور صاحب الخيال المغرق في الغرابة ، والذي تذكرنا اعماله - في حريتها وجرأة تلوينها وانطلاق الخيال فيها - بأعمال مصور القرون الوسطى بوش والمصور الرمزي ريدون . وكان انسور ينتمي الى مجموعة من الفنانين الطليعيين في بلجيكا الذين كانوا على اتصال فكري بفناني فترة ما بعد التأثيرية ومن تلامهم من الرمزيين الفرنسيين ولقد جسد لنا انسور عالما لا معقولا من خلق الخيال ، حيث يختفي فيه وجه الانسان تحت الاقنعة ، وتقام احتفالات طقسية غريبة تختلط فيها المأساة والصور المفزعة بعناصر السخرية والتهكم واستطاع انسور ان يحتل موقعا فريدا في الرمزية الاوربية (١٦) ، ومن ناحية أخرى حمل فنه - عن طريق ضربات فرشاته العنيفة والمباشرة ، واستعماله اللون في طبقات سميكة معبرة - ملمحا من ملامح المدرسة التعبيرية .

وربما كان مارك شاجال - الروسي المولد - آخر الفنانين الرمزيين ، وقد امتدت حياته حتى سنوات قليلة مضت . ويدرج البعض اعماله داخل اطار التكعيبية ، ويدرجها البعض الاخر ضمن نتاج السريالية ، وان كان شاجال في رأينا قد ظل طيلة حياته - رمزيا وفيها لمنهج الرمزية واسلوبها . وبالرغم من استفادته من التكعيبية فانه كان يرى في اتباعها افقار لقاموسه الفني لاغراقها في تحليل الشكل الواقعي ولطابعها الذهني ، كذلك لم يعتمد شاجال في تصويره - بطريقة عادية - على الرمزية الفرويدية التي كانت تمثل اساس السريالية ، بالاضافة الى أن الاهداف الجمالية للمدرسة السريالية لم تكن غير مؤكدة .

لقد كان شاجال مؤمنا برأي دينيس - الذي سبق أن ذكرناه - عندما وصف أعمال الرمزيين بأنها سطوح مستوية مغطاه بالالوان ومرئية في نسق معين ، وعاصر شاجال تقلبات عديدة في الفن الحديث وظل محافظا على أسلوبه ، وحين تزعم الفنانان فاسيلي كاندينسكى Vassily Kandinsky (١٨٦٦ - ١٩٤٤) وبيت موندريان Piet Mondrian (١٨٧٢ - ١٩٤٤) المذهب التجريدي كان شاجال يرى أنه أكثر تجريدية منها ، من خلال احترامه للتدرج النغمي وللقيم التشكيلية الرفيعة ، وفي الوقت نفسه لافقد عمله روحانيته حين يستدعى الى ذهن المشاهد وعينه تصورات لعناصر جديدة غير مألوفة . لقد كان مؤمنا بأن العمل الفني لا يكفي لنجاحه توفر الجانب التشكيلي فقط المتمثل في علاقات الضوء والظل والعلاقات الهندسية . ومع ذلك فان شاجال كان يولي هذا الجانب أهمية بالغة ، ويعطي الأولوية في لوحاته للتأثير البصري للتألف المرسوم ، وتلخص كلمات شاجال نفسها عام ١٩٤٧ منهجه واسلوبه الفني (١٧) « انه لا توجد في لوحاتي حكايات الجنيات أو الاساطير الشعبية ، فأنا ضد مصطلحات الخيال والرمزية ، فكل حياتنا الداخلية واقعية ، وربما كانت أكثر واقعية من العالم الظاهر ، واذا وصف ما يظهر في عملي بأنه غير معقول أو خيالي أو قصص جنيات فان ذلك يعني أن المرء لا يفهم الطبيعة . لقد استخدمت ابقارا ، وحالي البان ، وديكة وعمارة ريفية روسية كمصدر للشكل ، لأن هذه الاشياء جزء من البلد الذي أثبت منه ، ولقد تركت في ذاكرتي البصرية تأثيرا أعمق من أي تأثير آخر . وأي مصور يولد في مكان ما - وحتى لو استجاب فيما بعد لتأثيرات أخرى مما يحيط به - فان عبقا خاصا من وطنه الام يظل دائما في عمله » .

وبوفاة شاجال منذ فترة قريبة انطفأت آخر شمعة للمدرسة الرمزية في الفن الغربي الحديث ، تلك المدرسة التي افردت للخيال الانساني منزلة سامقة ، وأعلت من شأن القيم الجمالية الرفيعة ، واضفت مسحة روحانية وشفافية نبيلة على فن الانسان .

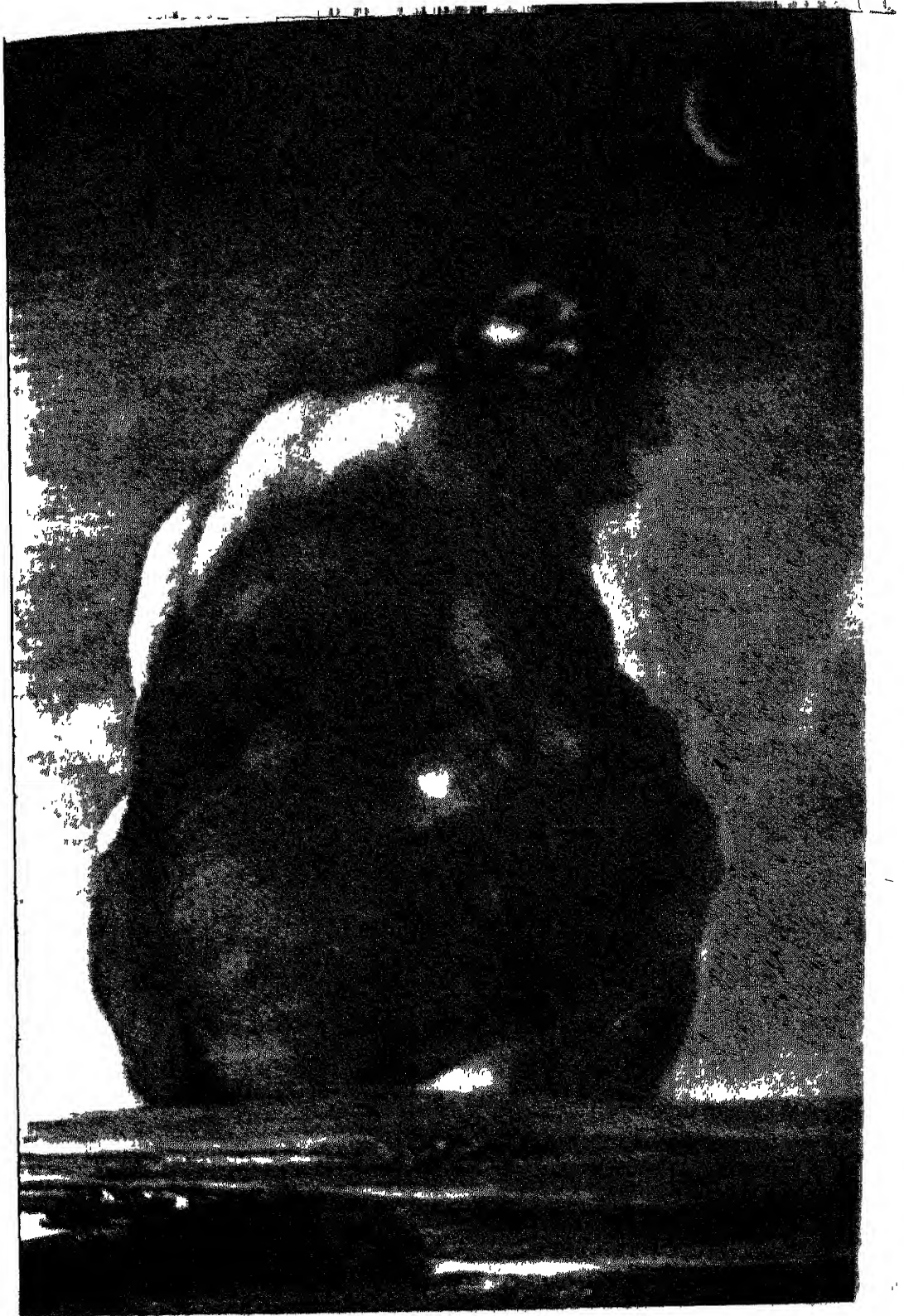
Mayer, Marcel. Ensor, Pinacoteca de los Genios,

(١٦)

Buenos Aires, P. 4.

Ayrton, Micheal. Chagall, Faber and Faber, London, P. 18.

(١٧)



حوياء المعلق، حجر، حوالي عام ١٨٢٠



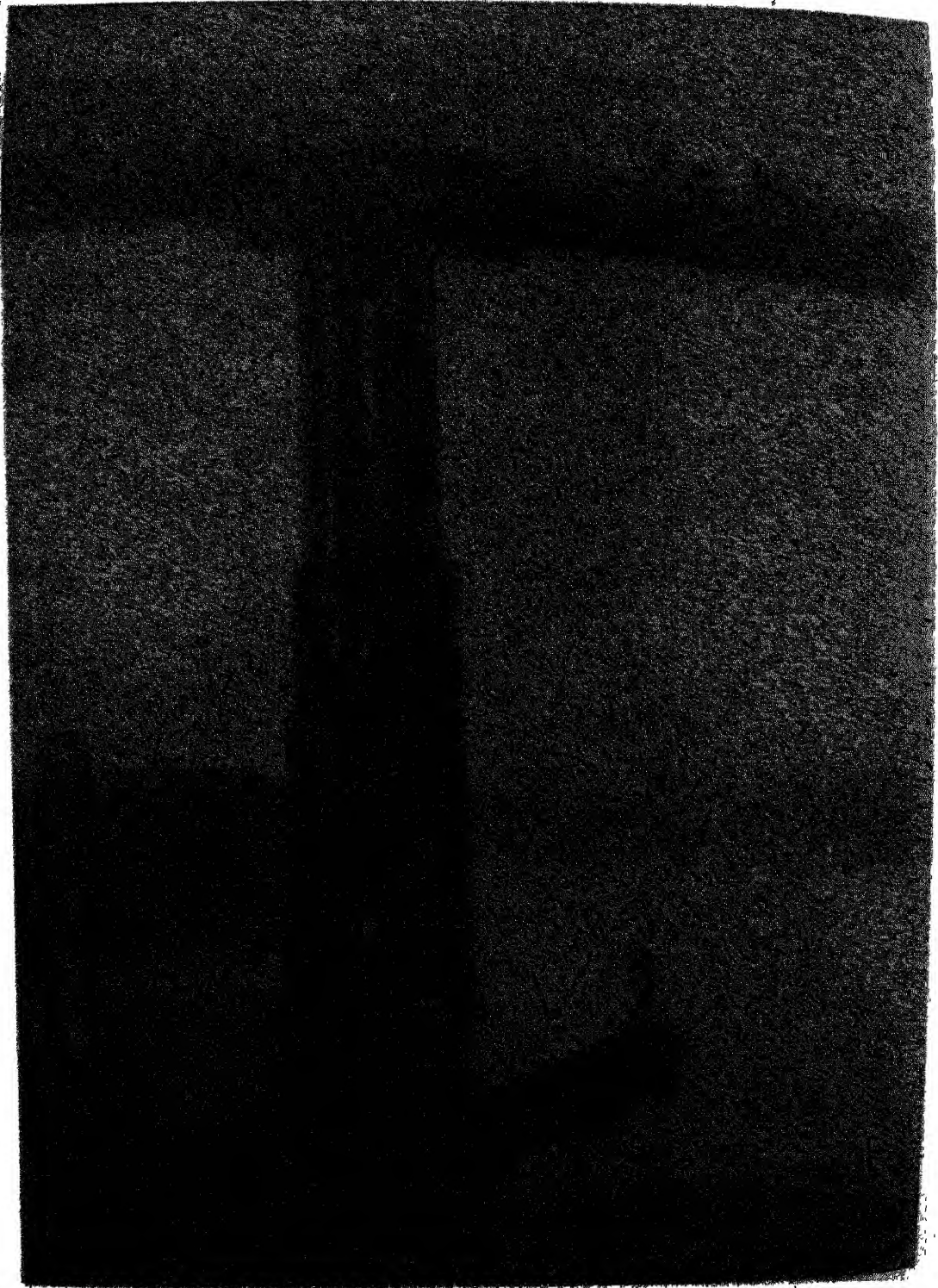
مليك بيتا ياتريس مخاطب داني من العربة ، رسم توضيحي للكوسميا الألبية لداني ، ألوان مائية ، ١٨٢٧/١٨٢٤ ، ٥٢٨٣٧ سم ، البيت حالي ، لندن



ملك رحمة، حصر، ٥٥٥٤، اسم التت جاليري



روسی بیتا پائرس ، تصویر رقی ، ۱۸۶۳/۱۸۶۴ التیت حالیری - لندن



هويستلر ليلية (بوكثيرن) باللون الأزرق والمصفي ، أوكوييري ماتيريسيا المحفور ، حوالي ١٨٧٢ / ١٨٧٥ ، التيت حالييري - لندن



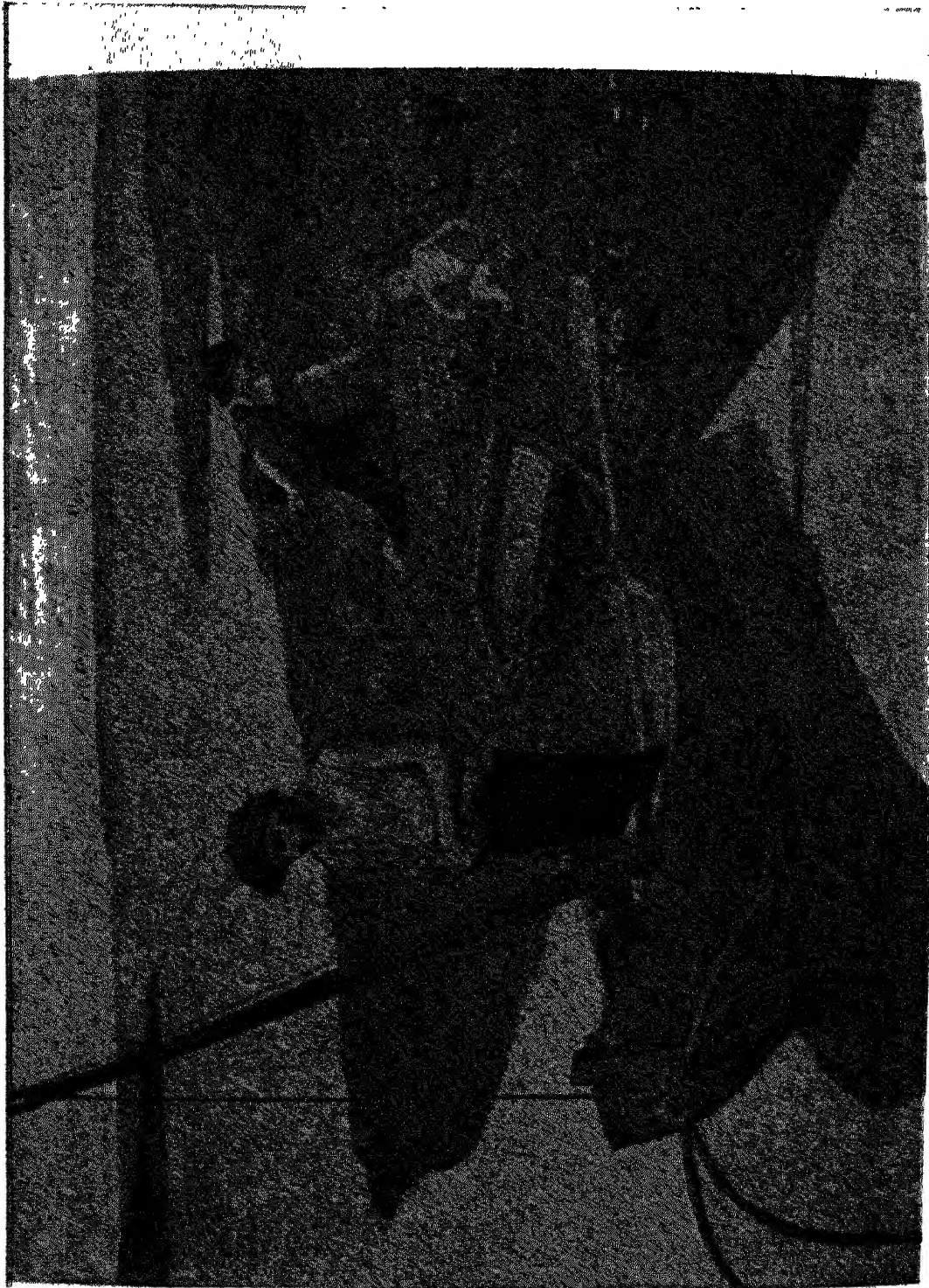
هويستلر الفتاة البيضاء ، ١٨٦٢ ، تصوير ريتي « ناشونال جاليري - واشنطن .

of the "great unknown" and "mystery" after Rosen-
 death, it was his chief theme. Edward Burne-Jones
 1870-71, who painted the "mystery of thinking. For him
 paintings were "mystery, mystery, dreams", and he

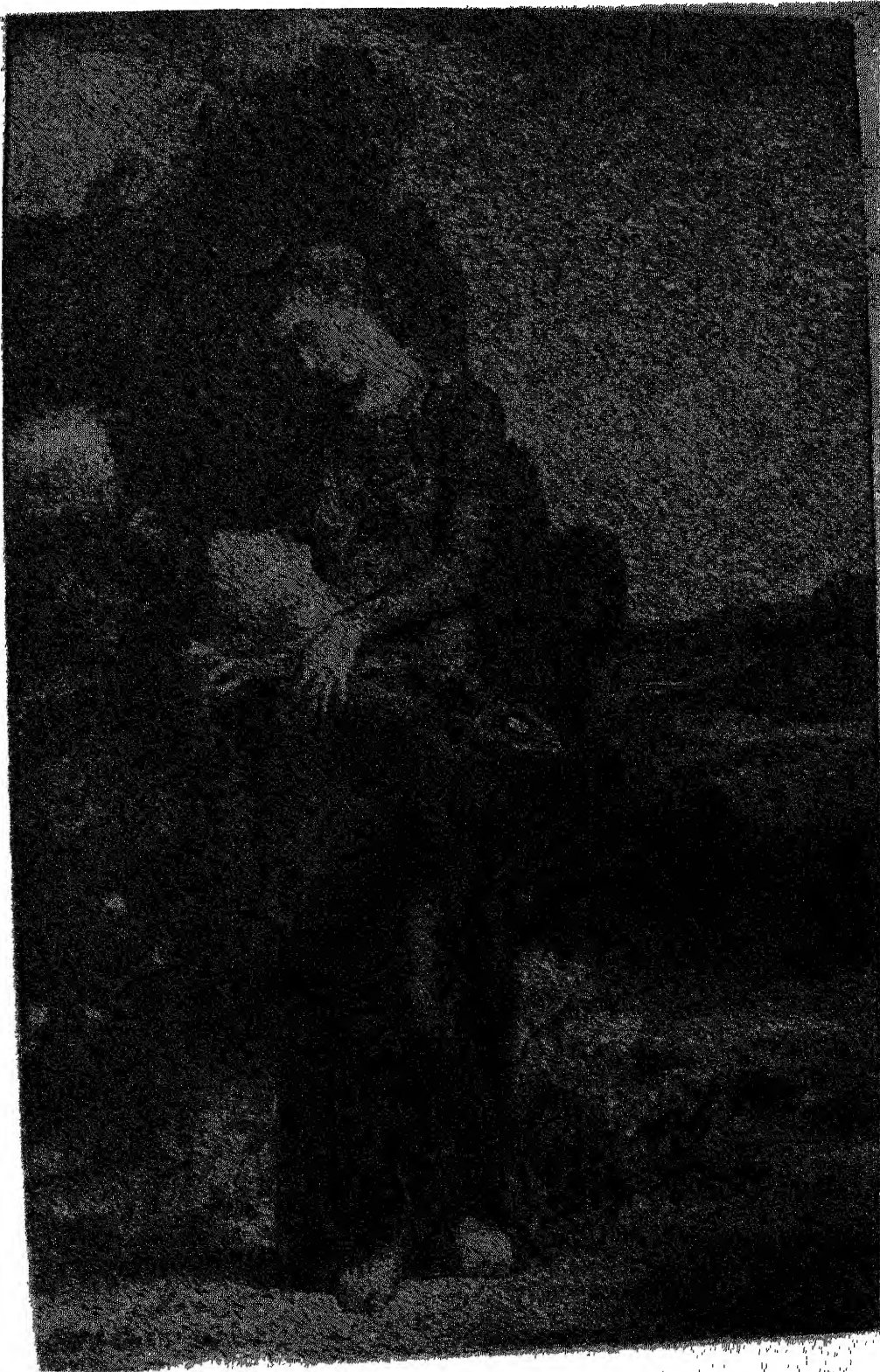
1870-71, (1873-75, in M.
 1870-71, Oil on canvas, 1870-71
 90.5 x 197.5) The Victoria and
 Albert Museum, London



يونان - سوزن الطاحونة ، ١٨٧٠ ، تصوير زيتي ، متحف البرث ، لندن



بول غوغان ، الصياد الفقير ، ١٨٨١ ، تصوير زيتي ، متحف اللوفر ، باريس



جوستاف مورو - فتاة صغيرة تحمل رأس أورفيوس ، ١٨٦٥ ، تصوير زيتي ، متحف اللوفر ، باريس



راندون رأس محنة فوق المياه ، حوالي ١٨٧٥ ، رسم بالدهن ، معهد الفن - شيكاغو



زباندي، آذرييوس، ٦ جواني ١٩٠٣، باستيل، متحف كليفلاند



ويدون ' رهودري آنية حصراء ، حوالي ١٩٠٥ ، تصوير زيتي ، متحف تشيسورج

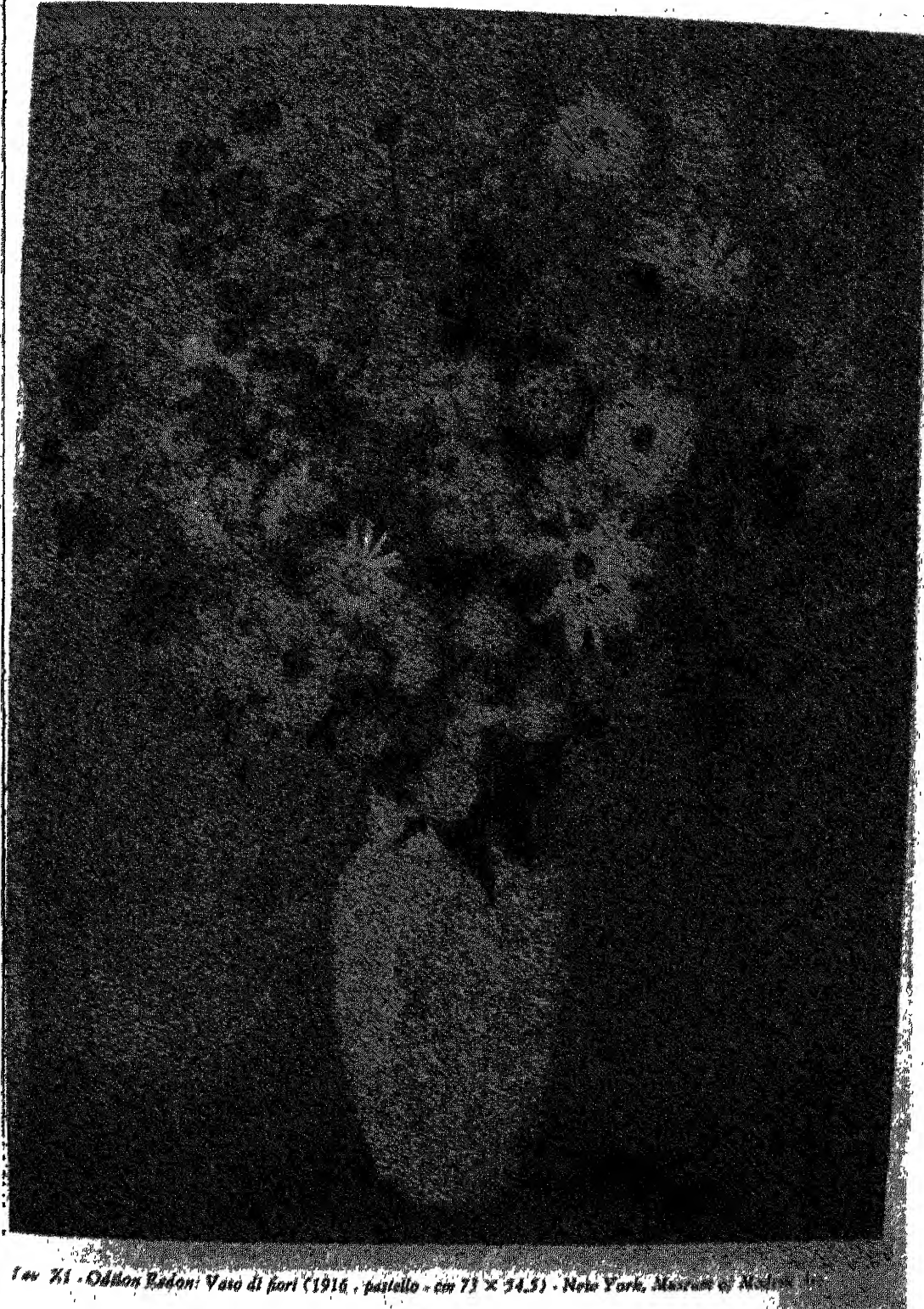
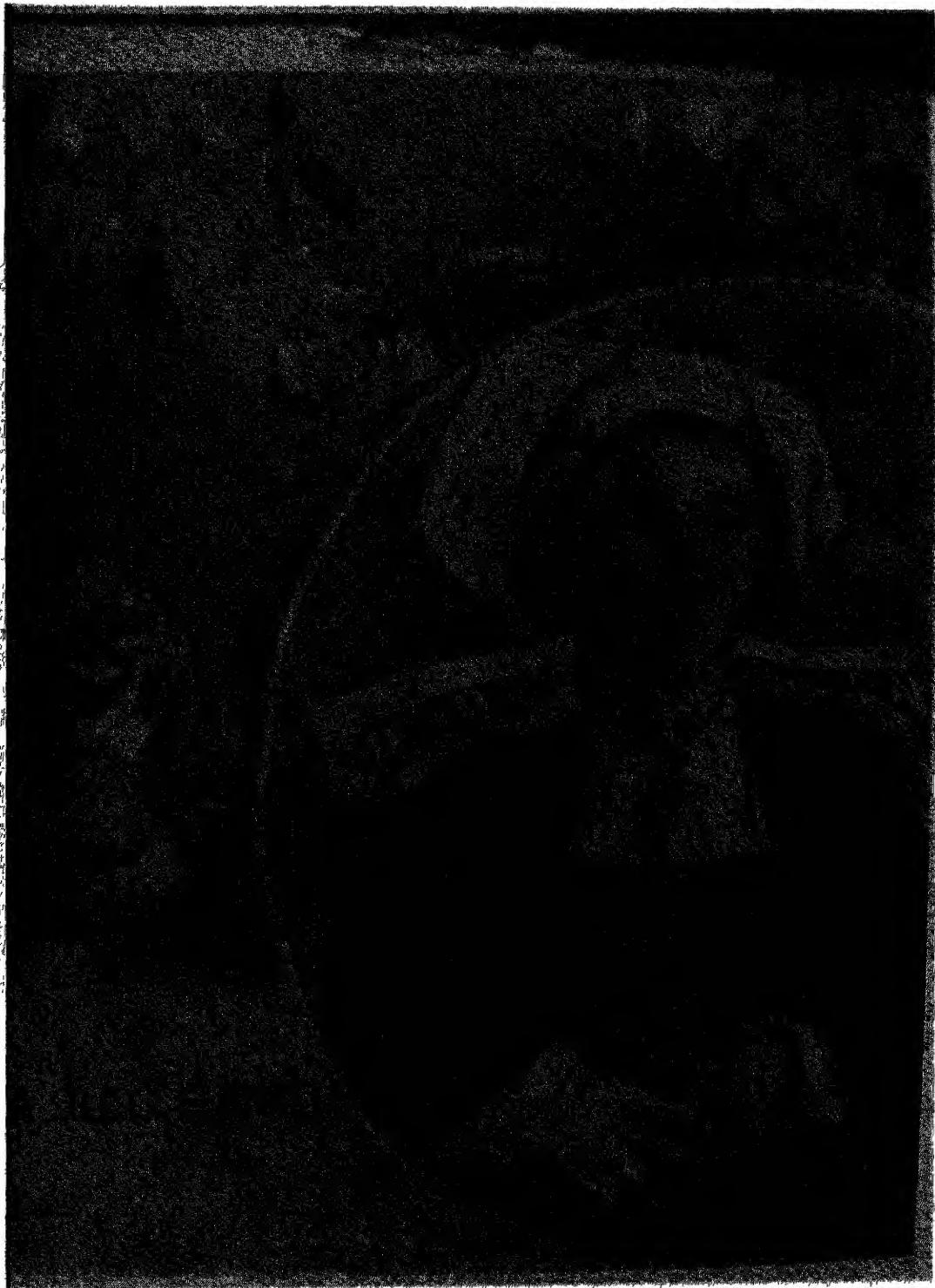


Fig. 21 - Odilon Redon: Vaso di fiori (1916, pastel - cm 71 x 34,5) - New York, Museum of Modern Art.

ريدون، أنية يضاء ورموز، ١٩١٦، باسيل، متحف الفن الحديث - نيويورك



جورجان يعقوب يصارع الملاك ، ١٨٨٨ ، تصوير زيتي ، ناشونال جاليري - أستراليا



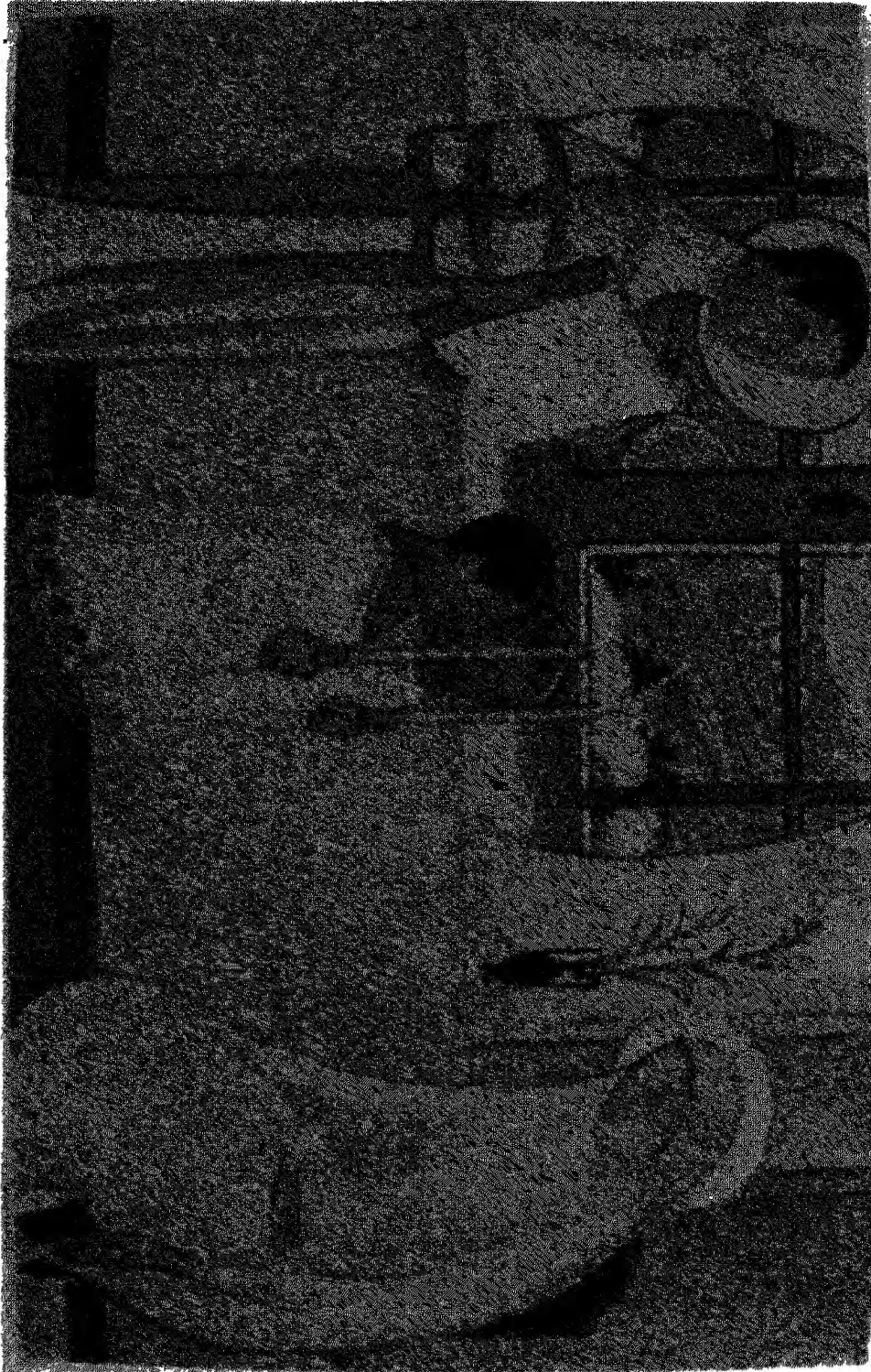
جوجان - اللال الجميل ، ١٨٨٩ ، تصوير زيتي ، متحف اللوفر - باريس



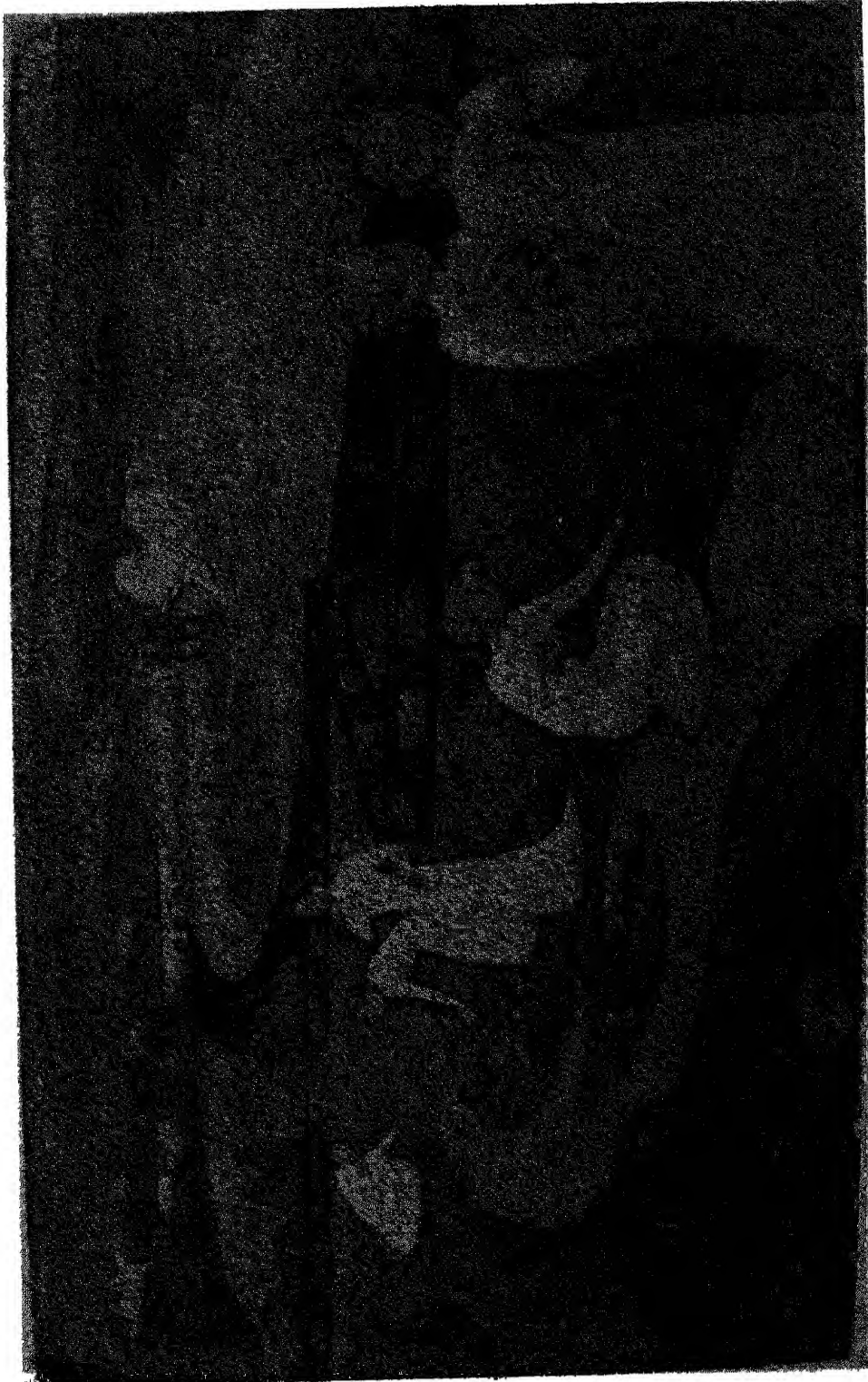
اميل برنارد - سيات من بريتان المظلات ، ١٨٩٢ ، تصوير رمبي ، متحف الفن الحديث - باريس



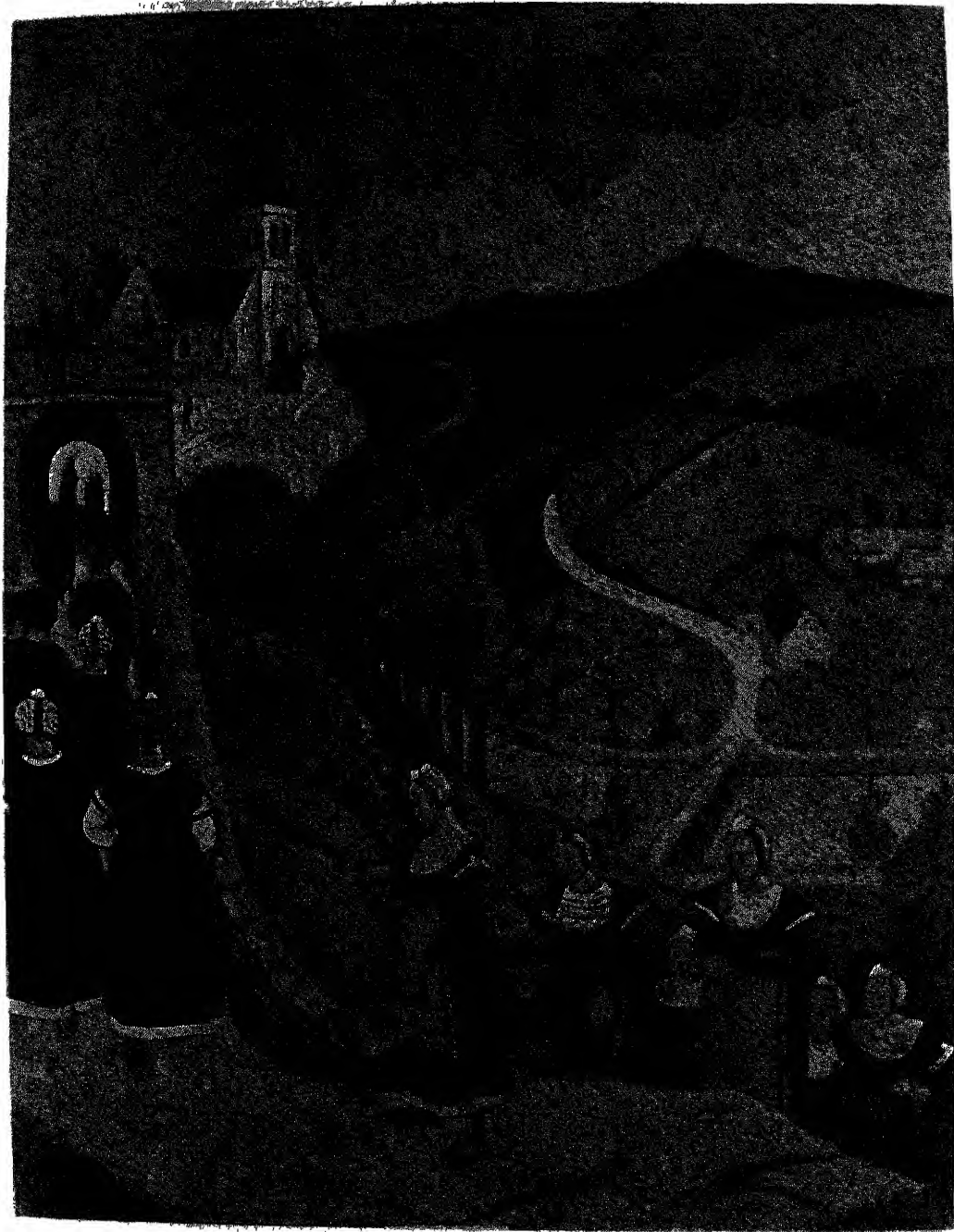
المنظر من فوق - استاذة ل. م. م. - ١٩٧٧ - تصوير من قبل م. م. م. - تصوير من قبل م. م. م.



كاندينسكي : السقارة ، ١٩١١ ، تصوير زيتي



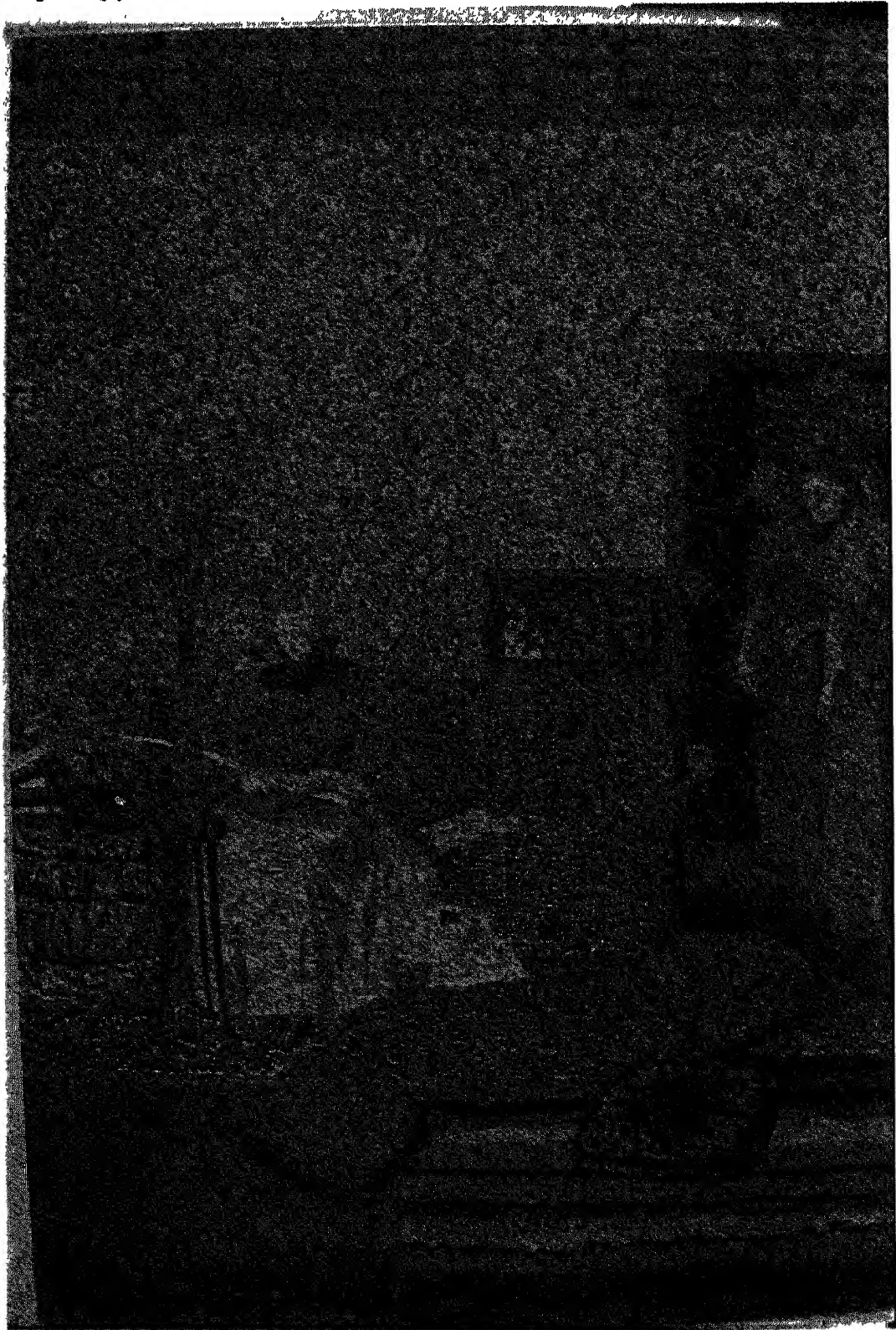
تيسر ابريل ، ١٨٩٢ ، تصوير دني



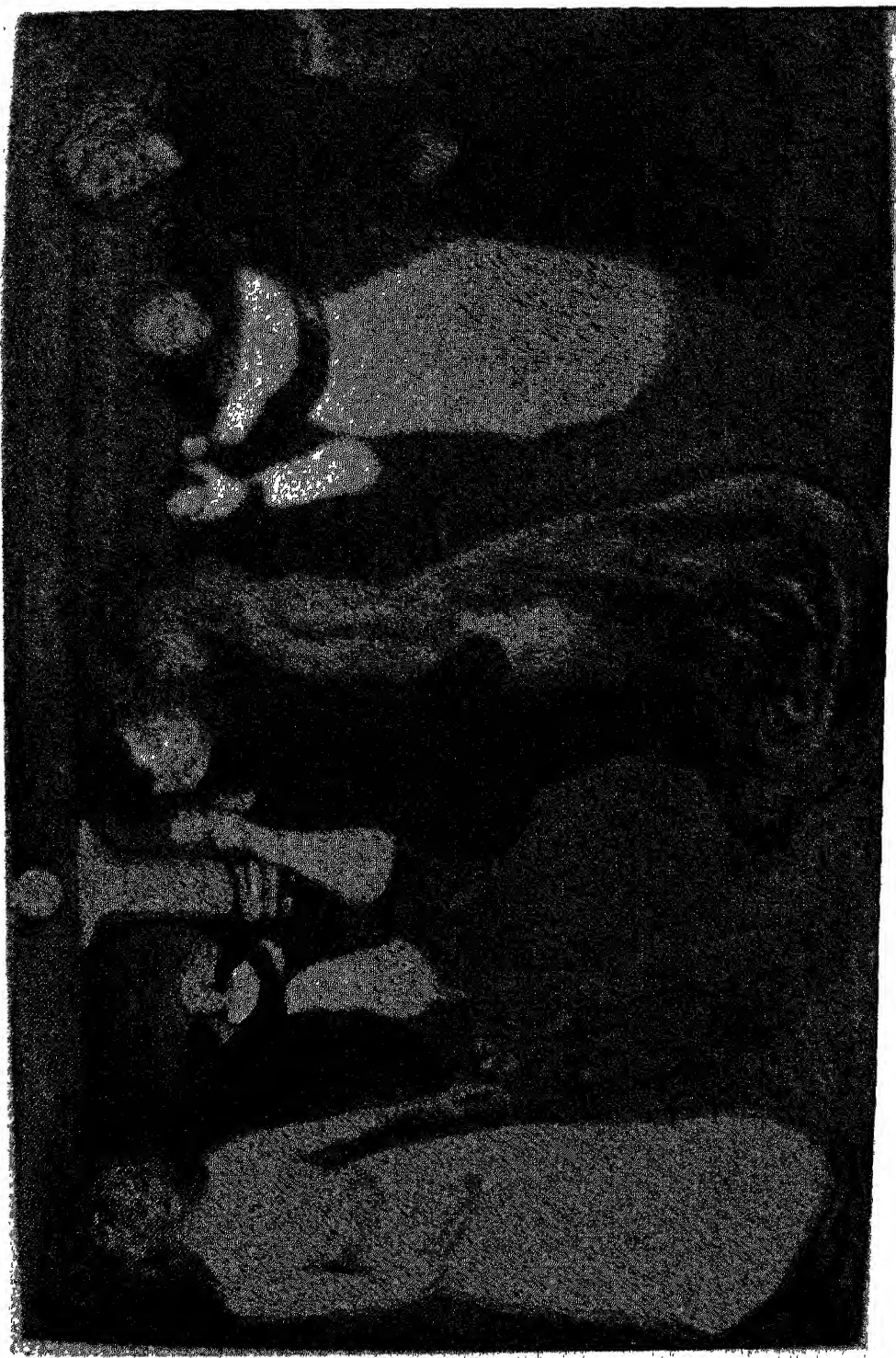
سيرة رمزية - كيسة بوتردام في بورت ، تصوير رمزي



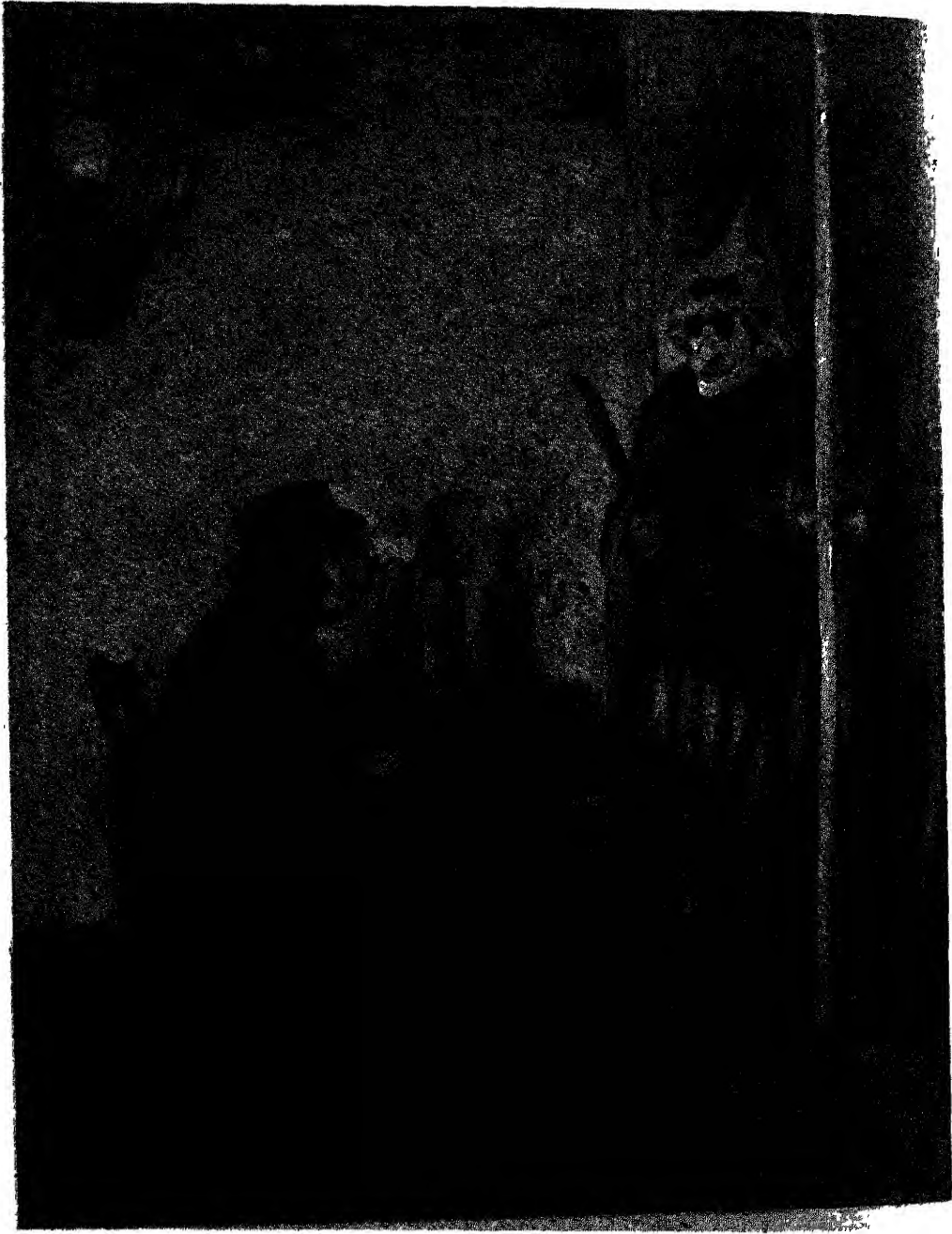
بيرونارد مدام اندريه بونارد مع كلبها ، ١٨٩٠ ، تصوير زيتي ، ١٨٨٨ سم



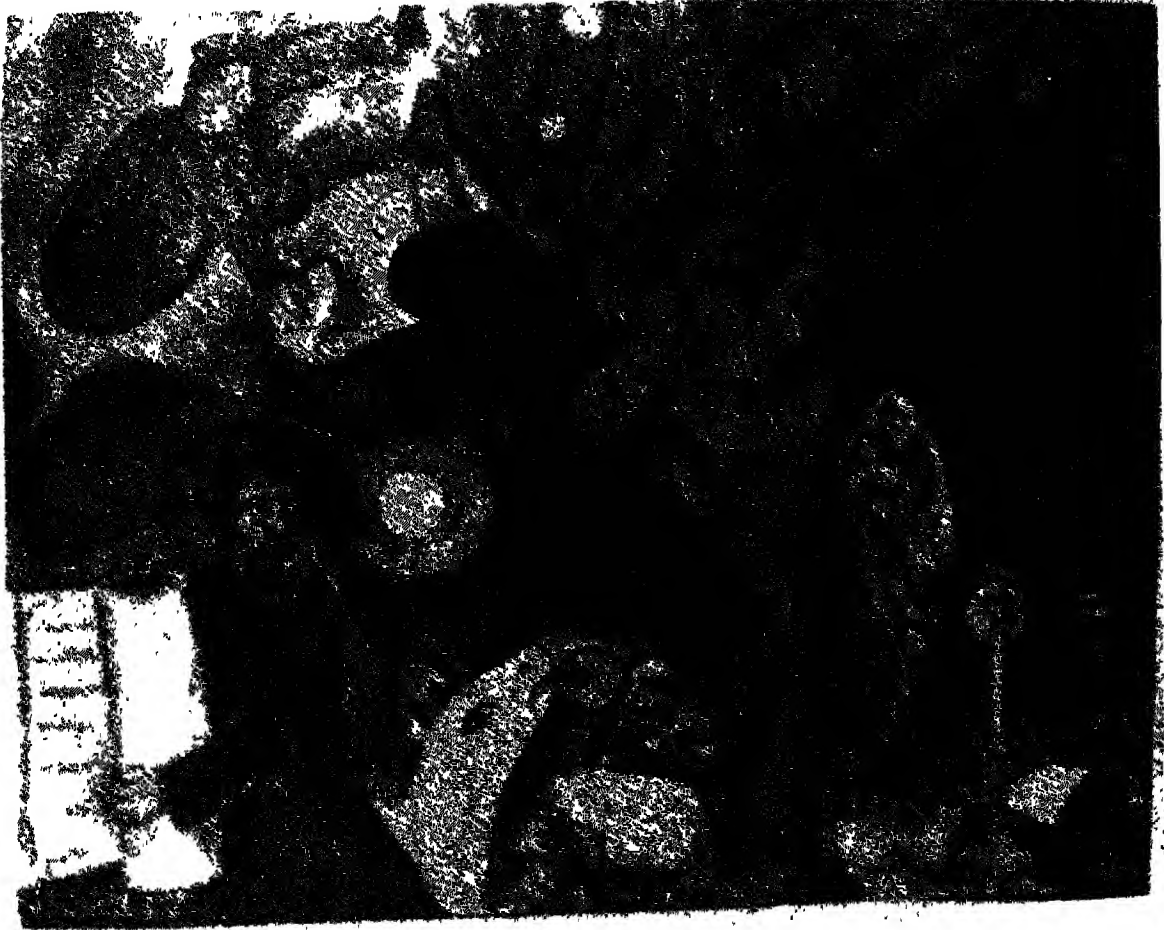
فويارد ركن من مرسل الدكتور فاسكيز ، ١٨٩٦ ، تصوير زيتي ، ٢١٣×١٥٤ سم ، متحف بيتيت ناليه - باريس



موش رقص الحياة ، ١٩٠٠ ، تصوير ريفي ، المتحف القومي ، أرسلو



أسور الأتمة ، ١٨٨٣ ، تصوير زيتي ، ١١٢×١٣٥سم ، المتحف الملكي للفنون الجميلة - بروكسل



شاحال الملك الحائط، ١٩٤٧

شخصيات وآراء

عندما نتحدث عن موفق الدين عبد اللطيف البغدادي فاننا نتوقف عن سيرة واحد من مشاهير علماء القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) التي تمثل موسوعته إحدى الصفات التي تميز بها أغلب علماء المسلمين ، كما توضح رحلته في طلب العلم ظاهرة من أهم وأخص مظاهر الحركة العلمية في عالم الاسلام ، هذا الى جانب كونه علامة بارزة على درب الحضارة العربية الاسلامية الطويل ، مما يثبت ويؤكد أيضاً استمرار عطائها المميز وخصوبة الفكر الاسلامي حتى ذلك الوقت المتأخر الذي عاش فيه شيخنا الجليل دون توقف عند حدود القرن الرابع أو الخامس للهجرة (العاشر أو الحادي عشر للميلاد) كما يرى بعض الباحثين .

وعبد اللطيف البغدادي هو الشيخ الامام العالم الطيب موفق الدين عبد اللطيف بن يوسف بن محمد بن علي بن أبي السعد ، الذي عرف بابن اللباد .

ولد في دار جده « بدرب الفالوج » ببغداد سنة ٥٥٧هـ فوكت عليه واشتهر بعبد اللطيف البغدادي .

وقد فتحت عينا موفق الدين وإدراكه المبكر في جو علمي وبين وسط مثقف فكان والده مشغلاً بعلم الحديث ، بارعاً في القرآن والقراءات ، مجيداً في المذاهب والخلاف والأصوليين ، عارفاً بطرف من العلوم العقلية دون أن يتعمق فيها ، كما كان عمه « سليمان » فقيهاً مجيداً .

في هذه البيئة الأسرية المتفهمة لأي علوم الدين خاصة وغيرها ، نشأ شيخنا فوجد الطريق أمامه مفتوحاً وممهداً الى مناهل العلم فأقبل عليه بهمة ونشاط ورغبة صادقة وعزيمة لا تلين ، وجعل التبحر فيه همه الأكبر وهدفه المنشود ، وقد عبر عن ذلك قائلاً : « تربيت في حجر الشيخ أبي النجيب ، لا أعرف اللعب واللغو ، وأكثر

عبد اللطيف البغدادي
«أضواء جديدة على سيرته ومنهجه»
التاريخية

محمد توفيق بلبع

زمني مصروف في سماع الحديث^(١)، ثم استطرد في تفصيل العلوم التي بدأ بها دراسته، ثم تلك التي أولاها عنايته، سواء أخذها عن شيوخه بالسماع، أو بالقراءة والاطلاع على كتبها.

فذكر أنه تعلم الخط، ثم حفظ القرآن الكريم، والفصيح، والمقامات، وديوان المتنبي، ومختصرات عديدة ومختلفة في اللغة والنحو.

بدأ البغدادي دراسته - كما ذكرنا - على يدي والده - ولما شب بعث به إلى معلم الصبيان «الوجيه الواسطي» الذي كان يعقد حلقة درسه في مسجد الظفرية، فلما ظهر تفوقه على أقرانه وتجلت قدرته الخارقة على الحفظ حمله والده إلى الشيخ كمال الدين عبد الرحمن الأنباري أحد أئمة بغداد في العلوم الشرعية، وقد بلغت تصانيفه في الفقه والنحو والأصولين والتصوف والزهد مائة وثلاثين مؤلفاً، فأتى البغدادي الطالب على أكثرها سماعاً وقراءة وحفظاً. كما درس على غيره هذا الشيخ من مشاهير علماء وفقهاء حاضره العباسيين في ذلك الزمان مثل جمال الدين بن فضلان الذي كان يملئ على تلاميذه في الطب والحكمة بأحدى مدارسها التي تعرف «بدار الذهب» وابن عبيد الكرخي الذي قرأ عليه العديد من كتب النحو واللغة مثل كتاب «الأصول» لأبي بكر محمد المعروف بابن السراج، وكتاب «الفرائض والعروض» للخطيب التبريزي.

كما نسمع على الكاتبة الأدبية «شهدة بنت الأبرى» قراءة معاني الزجاج لابن الخشاب.

ومن درس عليهم أيضاً ولد أمين الدولة بن التلميذ الذي أخذ عنه علم الطب وصناعته التي اشتهر بها والده «أمين الدولة» الذي كان أوحد زمانه في هذه الصناعة، فعمل «ساعورا» أي رئيساً للأطباء في

البيمارستان العضدي ببغداد حتى وفاته في سنة ٥٦٠ هـ.

كذلك التقى البغدادي أكثر من مرة بعبد الله بن نائلي، أحد علماء المرابطين الذين فروا إلى المشرق بعد استيلاء خصومهم الموحدين على السلطة في المغرب فلقية شيخاً مرة في بغداد، وأخرى بالمسجد الأموي بدمشق خلال زيارته للشام، وقد استفاد منه بصورة خاصة في الحساب والنحو، كما حفزه إلى دراسة العلوم العقلية عامة التي كان العالم المغربي يوليها كل عنايته لاسيما الكيمياء التي لم يكن للبغدادي رغبة فيها مما جعله ينصرف عنه ويكشف في نفس الوقت أنه قد خدعه بمظهره العلمي ومسحته الدينية، وفي ذلك يقول: «ورد إلى بغداد رجل مغربي جوال في زي التصوف، له أبهة ولسن، مقبول الصورة، عليه مسحه الدين، وهيئة السياحة يفعل بصورته من رآه قبل أن يخبره، ويعرف بابن نائلي، يزعم أنه من أولاد المثلثة خرج من المغرب لما استولى عليها عبد المؤمن، فلما استقر ببغداد اجتمع إليه جماعة من الأكابر والأعيان، وكنت واحداً ممن حضره فأقراني مقدمة حساب، ومقدمة ابن بابشاد في النحو، وكان له طريق في التعليم عجيب، ومن يحضره يظن أنه متبحر وإنما كان متطرفاً، ولكنه أمعن في كتب الكيمياء والطلسمات وما يجري مجراها، وأتى على كتب جابر بأسرها، وكتب ابن وحشية، وكان يجلب القلوب بصورته ومنطقة وإيهامه فملاً قلبي شوقاً إلى العلوم كلها، وشمرت ذيل الجد والاجتهاد، وهجرت النوم واللذات وأكبيت على كتب الغزالي المقاض، والمعيار، والميزان، وعحك النظر، ثم انتقلت إلى كتب ابن سينا صغارها وكبارها، وحفظت كتاب النجاة، وكتاب الشفاء، وبحثت فيه، وحصلت كتاب لبهمنيار

(١) ابن أبي أصيبعة - حيون الأنبياء في طبقات الأطباء - طبعة بيروت ١٩٦٥ م، ص ٦٨٣.

الغريبة ، وقد عكف عليه جماعة وتحزب الناس فيه حزبين له وعليه ثم خلط على نفسه فأعان عدوه عليه وصار يتكلم في الكيمياء والفلسفة ، وكثر التشنيع عليه ، واجتمعت به فصار يسألني عن أعمال اعتقد أنها خسيصة نزره فيعظمها ويحتفل بها ويكتبها مني ، وكاشفته فلم أجده كما كان في نفس ، فساء به ظني وبطريقته ، ثم باحثته في العلوم فوجدت عنده منها أطرافاً نزره فقلت له يوماً : لو صرفت زمانك الذي ضيعته في طلب الصنعة الى بعض العلوم الشرعية أو العقلية كنت اليوم فريد عصرك ، مخدوماً طول عمرك ، وهذا هو الكيمياء لا ما تطلبه ، ثم اعتبرت بحالة وانزجرت بسوء ماله ، والسعيد من وعظ بغيره ، فاقلعت ولكن لا كل الاقلاع^(٢) .

وتوضح لنا النصوص السابقة مقدار ما كان يتمتع به البغدادي من ثقة بالنفس وشجاعة في القلب ولدهما فيه غزارة مادته في كل العلوم التي خاض فيها واشتغل بها مما مكن له التفوق في الحوار والنقاش وإقامة الحجة على خصمه بقوة الجدل وفضل اللسان بعيداً عن المهاترة والغلظة وسوء الحديث ، هذا الى جانب القدرة الفائقة على الاستفادة من علم الآخرين وتجاربهم ، والبصيرة النافذة في اختيار العلوم والموازنة بينها التعرف على القدر الذي يمكن أن يفيد من كل منها أو الابتعاد عنها والزهد فيها - كما رأينا - في حديثه وتجاربه عن « الصنعة » التي أخرجها من دائرة اهتماماته العلمية كما تظهر هذه النصوص أيضاً مدى الكراهية الشديدة التي كان يحملها البغدادي في نفسه وفكره لابن سينا ومؤلفاته . وفي نفس الوقت عدم رضاه عن مصنفات ابن حيان وابن وحشية في علم الكيمياء وتجاربها في هذا الحقل الذي

تلميذ ابن سينا ، وكتبت وحصلت كثيراً من كتب جابر بن حيان الصوفي ، وابن وحشية ، وباشرت عمل الضعة الباطلة - وتجارب الضلال الفارغة ، وأقوى من أضلني ابن سينا بكتابه في الصنعة التي تم به فلسفته التي لا تزدد بالتمام الا نقصاً^(٣) .

فلما غادر البغدادي العراق ودخل بلاد الشام ، جمعت الصدفة مرة أخرى بالعالم المغربي ، وبعد أن تحاور معه وسبر غورة أكتشف زيف علمه وضعف حجته .

ولا شك أن السبب الرئيسي الذي دفع شيخنا الى الانصراف عن ابن ناثل ويقلل من قدرة ويحط من منزلته العلمية هو اقباله الشديد على الكيمياء التي وصفها البغدادي بالبطلان والضلال حتى رأيناه يذم كتبها والمشتغلين بها خاصة ابن سينا الذي بلغ من شدة تحامله عليه أنه شكر المولى عز وجل الذي أعانه وهداه الى الخلاص من ضلال كتبه ، وضلال علم الكيمياء لأنها السبب في هلاك عدد كبير من الناس . وفي ذلك المعنى يقول :

« وكلما أمعنت في كتب القدماء ازدادت فيها رغبة وفي كتب ابن سينا زهادة ، وأطلعت على بطلان الكيمياء ، وعرفت حقيقة الحال في وضعها وتكذب بها وما كان قصده في ذلك ، وخلصت من ضلالين عظيمين موبقين ، وتضاعف شكري لله سبحانه على ذلك ، فان أكثر الناس انما هلكوا بكتب ابن سينا بالكيمياء^(٤) » .

لذلك كله حاول البغدادي نصيح صديقه المغربي بالانصراف الى العلوم الشرعية دون اهمال المفيد والصالح من العلوم العقلية باستثناء علم « الصنعة » الذي لم يرض عنه ولا عن المشتغلين به فقال :

« ووجدت بدمشق الشيخ عبد الله بن ناثل نازلاً بالثدنة

(٢) المصدر السابق - ص ٦٨٥ .

(٣) نفس المصدر - ص ٦٨٨ .

(٤) العيون لابن أبي أصيبعة - ص ٦٨٦ ٦٨٦ .

السهروردي (ت ٥٨٧هـ) ، فاطم شيخنا عليها
وقراها إلا أنه لم يرض عنها ولا عن صاحبها .
ولما وجد ابن يونس منصرفاً بكليته الى الكيمياء التي
ملكه عليه عقله وفكره وقلبه - وهي من العلوم التي
أعرض عنها البغدادي وأساء الظن بالمشتغلين بها كما مر
بنا - انصرف عنه الى التدريس في مدرسة ابن مهاجر
المعلقة ودار الحديث التي تحتها ، فذاعت شهرته وأقبل
على دروسه طلاب العلم من كل حذب وصوب^(٦) .



عندما بلغ عبد اللطيف البغدادي الثامنة والعشرين
من عمره كان قد قطع شوطاً طويلاً ومثمراً على طريق
العلم والدراسة والتحصيل ، فلم يجد بين شيوخ
حاضره العباسيين وعلمائها من يشفي غليله ، ويروى
ظمأه ، ويشبع نهمه الشديد للتعرف على جديد أوقديم
لم تصل يديه في العلوم المختلفة فتولدت عنده الرغبة في
الرحلة للقاء أئمة العلم وكبار الفقهاء في حواضر
الاسلام الأخرى للأخذ عنهم والحوار معهم ، وفي نفس
السوقت الجلوس للتدريس والانصراف الى الكتابة
والتأليف كلها سنحت له الظروف ، وفي ذلك يقول !
« ولما كان في سنة خمس وثمانين وخمسة ، حيث لم يبق
ببغداد من يأخذ بقلبي ويأخذ بعيني ويحل ما يشكل علي ،
دخلت الموصل فلم أجد فيها بغيتي ، ولكن وجدت
الكمال بن يونس جيداً في الرياضيات والفقه متطرباً من
باقي أجزاء الحكمة » فاشتغل عليه ، ودله على بعض
كتب الفلسفة للسهروردي - كما أشرنا - ثم عرضت
عليه عدة مناصب فاختر منها التدريس ، وكان اذا فرغ
من عمله عاد الى منزله وعكف على القراءة والكتابة

كانا يهدفان من ورائه الى الحصول على ما يعرف باسم
« حجر الفلاسفة » الذي اعتقدا وغيرهما من المشتغلين
بهذا العلم أنه يمكنهم بواسطته تحويل المواد السفلية
كالرصاص والنحاس الى مواد ثمينة كالفضة والذهب ،
ورأى شيخنا في هذه الفكرة التي شغلت أذهان بعض
الكيميائيين من المسلمين الأوائل ضرباً من الضلال
ومضيعة للوقت والجهد على السواء .

من ناحية أخرى ، توضح لنا النصوص أنه كلما
كثرت قراءات البغدادي وتنوعت ، قوى فهمه
واستنار ، واحتد ذهنه واستقام ، فاستوعب كتاب
« اللمع » في النحو لعثمان بن جني الموصلي في ثمانية
أشهر ، وأتقن من كتب ابن قتيبة الدينوري فهماً وحفظاً
في فترة وجيزة « أرب الكاتب » و « مشكل القرآن » و
« غريب القرآن » كما حفظ كتاب « الايضاح » لابي علي
الفاس ، أحد أئمة اللغة البصريين تبحر في شروحه
المختلفة ، ثم انتقل الى « المقتضب » للمبرد ، و
« الكتاب » لعبد الله بن درستويه النحوي فاتقنها
واستوعبها كما لم تثنه وفاة شيخه الأنباري عن استكمال
دراسته كتاب سيبويه وشروحه للحسن السيرافي ، أحد
مشاهير الفقه واللغة والفلسفة في القرن الرابع الهجري
(العاشر الميلادي)^(٥) .

كذلك أشارت النصوص الى انه عندما دخل
البغدادي الموصل سنة ٥٨٥هـ التقى فيها بالكمال بن
يونس الذي كان من أعظم علماء زمانه في الحساب
والفقه ، كما كانت له معرفة كذلك بالفلسفة والحكمة
فسمع منه وأخذ عنه ، ودله على كتب « التلويحات » و
« اللمحة » و « المعارج » وكلها من مؤلفات « شيخ
الاشراق » الفيلسوف المشهور شهاب الدين يحيى

(٥) المصدر السابق - ٦٨٤ - ٦٨٥ .

(٦) نفس المصدر - ٦٨٦ .

له مختصراً سمّيته المجرد ، وعملت كتاب الواضحة في اعراب الفاتحة نحو عشرين كراساً ، وكتاباً في الذات والصفات الذاتية الجارية على السنة المتكلمين ، وقصدت بهذه المسألة الرد على الكندي (٨) .

ثم رغب شيخنا في رؤية الناصر صلاح الدين بعد استيلاء الفرنج على عكا في جمادي الآخرة سنة ٥٨٧هـ ، فخرج اليه ، وفي طريقه عرج على مدينة القدس ، وواصل بعدها المسيرة الى السلطان الأيوبي - الذي كانت شهرة البغدادي العلمية قد سبقته اليه - فلقيه بين جنده ورجال حاشيته بظاهر عكا ، فاستقبل - كعادته - الشيخ بما يليق به ومكانته العلمية وغمرة بفضلته وكرمه .

ولما انفرد البغدادي بكبار رجال الدولة كالقاضي الفاضل عبد الحـ البيسانـي - وبهاء الدين بن شداد قاضي المسحر - وعماد الدين الكاتب وغيرهم ناقشوه في العديد من المسائل العلمية والأمور الدينية فأظهر براعة وتفوقاً وسعة عندئذ أحس برغبته في زيارة مصر ، فحاول القاضي الفاضل أن يثنيه عن هذه السفرة أو يستبدل بها العودة الى دمشق قائلاً : « ترجع الى دمشق ونجري عليك الجرايات » ولم نجد هذه المغريات المادية لديه أذناً ضاغية ، إعتذر شاكراً - فأعاد القاضي الفاضل الكرة - وعلل في هذه المرة سبب تفضيله دمشق على مصر بازدياد هموم السلطان بعد استيلاء الصليبيين على عكا وغدرهم بالمسلمين .

وفي وجود الشيخ العالم بالقرب من أرض المعارك وساحات القتال نفع أكثر حيث يمكن الاستفادة به في وعظ الناس وبث الطمأنينة في نفوسهم واشعال جذوة الجهاد في قلوبهم ، ولكن الشيخ أصر على رأيه ولم يتحول عنه قائلاً : « لا بد لي من مصر » ، وأمام هذا

واصلاً ، بذلك الشئاني نهاره بليله ، فزاع اسمه على السنة الناس ، وعلت مكانته العلمية بينهم الى درجة لم يبلغها أحد غيره فقال مفاخرأ بنفسه « وزعم أهل الموصل انهم لم يروا من أحد قبلي ما رأوا مني من سعة المحفوظ ، وسرعة وسكون الطائر (٧) » .

ومع كل هذه الشهرة وزیوع الصيت وسمو المنزلة التي تمتع بها البغدادي بين أهل الموصل والعراق بصورة عامة ، رأى مواصلة الرحلة للتعرف على آفاق أخرى جديدة في ميدان العلم الفسيح ، فخرج في السنة التالية الى بلاد الشام وفي دمشق التقى بمجموعة متباينة من علماء المسلمين وفقهائهم وعدد من وزراء العباسيين المبرزين الذين استقطبهم السلطان صلاح الدين الأيوبي الى بلاطة بكرمة وعطائه السخي وحبه للعلم وتشجيعه للمشتغلين به فحاورهم وأظهر تفوقاً على العديد منهم ، واليك ما ساقه لنا في ذلك فقال : « ولما دخلت دمشق وجدت فيها من أعيان بغداد والبلاط ممن جمعهم الاحسان الصلاحي جمعاً كثيراً منهم جمال الدين عبد اللطيف ولد الشيخ ابن النجيب ، وجماعة بقيت من بيت رئيس الرؤساء .

وابن طلحة الكاتب ، وبيت ابن جهير ، وابن العطار المقتول الوزير وابن هبيرة الوزير ، واجتمعت بالبغدادي البغدادي النحوي وجرى بيننا مباحثات . فأظهرني الله عليه في مسائل كثيرة » .

ثم حدثنا عن انتاجه العلمي والمؤلفات التي أخرجها خلال تلك الفترة القصيرة التي قضاها في حاضره الأمويين ، والتي لم تتجاوز السنتين فقال : « وعملت بدمشق تصانيف همة منها غريب الحديث الكبير ، جمعت فيه غريب أبي عبيد القاسم بن سلام وغريب ابن قتيبة ، وغريب الخطابي وكنت ابتدأت به في الموصل ، وعملت

(٧) نفس المصدر - والصفحة .

(٨) المعون لابن أبي أصيبعة - ٦٨٦ .

التصميم لم يجد وزير صلاح الدين بدأ من الاستجابة لرغبته - وكتب الى ابن سناء الملك نائبه بمصر يوصيه خيراً بالضيف الوافد عليه .

ومما تجدر الاشارة اليه أن هدف البغدادي الأول والأكبر من هذه الزيارة كان لقاء ثلاثة - على وجه التحديد - من علماء القاهرة الذين سبقتهم شهرتهم الى مسامعه للتعرف عليهم والجلوس اليهم للاستفادة من علمهم رغم هذا الشوط الطويل الذي قطعه على طريق الدرس والقراءة والتحصيل ، بل وفي ميدان التدريس والتأليف أيضاً ، مما يؤكد شدة تعلق البغدادي بالعلم ورغبته فيه وحمته التي لا تفتر في استمرار الأخذ بكل الطرق للاستزادة والاستفادة حتى بعد أن أصبح مؤهلاً للجلوس للتدريس والتعليم وفي ذلك يقول : « وكان قصدي في مصر ثلاثة أنفس ، ياسين السيمبائي ، والرئيس موسى بن ميمون اليهودي ، وأبو القاسم الشارعي ، وكلهم جُلُّوني^(٩) » .

وأما ياسين فوجده ضعيف الحال كذاباً مشعبذاً ، فلم يرض عنه ولا عن الكيمياء التي كان يشتغل بها ، بعكس ابن ميمون الذي لم يبخسه حقه أو يقلل من شأنه ، لأنه منذ اشتغاله بالطب في موطنه الأول بقرطبة وهو يتمتع بمكانة مرموقة وشهرة عريضة ، حتى قدم مصر واتصل بصلاح الدين ، فقربه ووثق به وأصبح من أعظم وأجل أطباء بلاطه ، فلما لقبه شيخنا وجده كالعهد به دائماً ، مبرزاً في صناعته ، متقدماً في فنه فأفاد منه ومن كتاباته وخاصة مؤلفه الذي اختصر فيه الكتب الستة عشر للجاليينوس .

ولا شك أن اتصال البغدادي بالرئيس موسى بن ميمون والاطلاع على مؤلفاته الطبية ودراساتها وفهمها واستيعابها قد أثمر الى حد بعيد في اتساع مداركة وزيادة

حصيلته العلمية في الصناعة الطبية مما مكّنه من الجلوس لتدريس الطب والاشتغال بالتطبيب في البلاد التي زارها بعد ذلك .

أما ثالث الثلاثة الذين رغب البغدادي في لقائهم بالقاهرة فكان الشيخ الزاهد الفيلسوف أبو القاسم الشارعي ، وقد تأثر به كثيراً لدرجة انه حبب اليه اللاسفة التي لم تصادف من نفسه هوى من قبل ، ثم شجعه على قراءة كتبها لا سيما تلك التي اهتم أصحابها بفلسفة أرسطو وشروحها مثل أبو نصر الفارابي (المعلم الثاني) واسكندر الأفروديس الذي لقبه خلفاؤه بأرسطو الثاني - وثامسيطوس الذي اهتم بفكر أرسطو وكتاباته رغم أنه كان أفلاطونياً جديداً » .

وقد حدثنا البغدادي عن ذلك فقال : « أما ياسين فوجدته محالياً كذاباً مشعبذاً يشهد للشلقاني بالكيمياء ، ويشهد له الشلقاني بالكيمياء ، ويقول عنه أنه يعمل أعمالاً يعجز موسى بن عمران عنها ، وأنه يحضر الذهب المضروب متى شاء ، وبأي مقدار شاء ، وبأي سكة شاء ، وأنه يجعل ماء النيل خيمة ويجلس فيه وأصحابه تحتها ، وكان ضعيف الحال . وجاءني موسى فوجدته فاضلاً في الغاية قد غلب عليه حب الرياسة وخدمة أرباب الدنيا ، وعمل كتاباً في الطب جمعه من الستة عشر للجاليينوس ومن خمسة كتب أخرى ، وعمل كتاباً لليهود سماه كتاب الدلالة ، ولعن من يكتبه بغير القلم العبراني ، ووقفت عليه فوجدته كتاب سوء يفسد أصول الشرائع والعقائد بما يظن أنه يصلحها » .

ثم فصل بعد القول عن لقائه بالشارعي الذي تم مصادفه عندما قدم هذا الفيلسوف الى مسجد الحاجب لؤلؤ حيث كان البغدادي يعقد مجلسه العلمي ، وتعددت لقاءاتهما وتوطدت بينهما أواصر الصداقة ،

(٩) نفس المصدر - ص ٦٨٧ .

والتأليف في فروعها المختلفة ، فصنف وأجاد في الالهيات والطبيعيات والمنطق ، وبلغ مجموع كتاباته في هذه المجالات المتعددة أكثر من خمسة وأربعين مؤلفاً ومقالة ، من أشهر ما وصلنا منها كتاب بعنوان « مختصر فيها بعد الطبيعة »^(١١) .



لم تتوقف رحلات عن اللطيف البغدادي عند هذه الزيارة الأولى لمصر ، فتحدثنا النصوص أنه غادرها بعد أربعة عشر شهراً تقريباً متوجهاً إلى الشام رغبة منه في لقاء السلطان صلاح الدين - للمرة الثانية - بعد أن بلغه أنه عقد صلحاً مع الصليبيين في ٢٠ شعبان سنة ٥٨٨هـ فتوجه إلى القدس وحظي بلقاء السلطان الأيوبي المنتصر وساد بجهاذه كما كتب عن اهتمامه البالغ بالمدينة المقدسة وشدة حرصه على تحصينها وترميم أسوارها وتجهيز حاميتها بكل ما يلزمها من عدة وعتاد وسلاح .

وقد أتيح للبغدادي خلال هذه الزيارة أن يحضر مجلس صلاح الدين فقال فيه كشاهد عيان بأنه كان « مجلساً حفاً بأهل العلم يتذكرون في أصناف العلوم وهو يحسن الاستماع والمشاركة »^(١٢) .

هكذا جاءت كلمات شيخنا العالم شهادة صدق للسلطان العظيم الذي اذا نحينا الجانب العسكري وجهاده المتواصل ضد الصليبيين جانباً ، نجد المؤرخين الآخرين والكتاب - من غير البغدادي - لم يختلفوا على ما ذكره عن شدة اهتمامه بالعلم والعلماء ، بل نجد « ابن الأثير » ينعتة بالعلم ومعرفة الحديث ويقول في تواضعه

كثرت مناقشاتها في العديد من القضايا العلمية التي نغلب فيها الأستاذ بقوة حجته ، ونجح التلميذ - في نفس الوقت - في أن يثبت أنه ند عنيد وخصم شريف لاستاذة الفيلسوف الذي وضع قومه على بداية درب الفلاسفة بما قدمه اليه من مؤلفاتها ، وقد أشار البغدادي إلى ذلك فقال : « لازمني فوجدته قيماً يكتب القدماء ، وكتب أبي نصر الفارابي ، ولم يكن لي اعتقاد في أحد من هؤلاء لأنني كنت أظن أن الحكمة كلها حازها ابن سينا وحشاها كتبه ، واذا تفاوضنا الحديث أغلبه بقوة الجدل وفضل اللسان ، ويقلبي بقوة الحجة وظهور المحبة ، وأنا لا تلين قناتي لغمزة ، ولا أحييد عن حادة الهوى والتعصب برمزه ، فصار يحضرنني شيئاً بعد شيء من كتب أبي نصر والاسكندر شامسطيوس يونس تعاري ويلين عريكه شماسي حتى عطفت عليه أقدم رجلاً وأؤخر أخرى »^(١٣) .

ويجلى لنا هذا النص الهام السبب المباشر الذي جعل الشيخ الطيب يغير من نظراته إلى الفلسفة وإلى المشتغلين بها ، فلم يكن له قبل لقاء الشارعي الفيلسوف اعتقاد في فضل فيلسوف أو في عمله لأنه ظن خطأ أن الحكمة كلها حازها ابن سينا وحشاها كتبه وقد رأينا من قبل عنف الحملة التي شنها عليه ورأية فيه ، لذلك لا نجافي الحقيقة اذا قلنا أن لقاء البغدادي بأبي القاسم الشارعي وملازمته له فترة مهما قصرت ، وتجاوزته معه ، وإطلاعه على مكنون علمه كان من اللقاءات الحاسمة المؤثرة في نفسه وفكره حيث تحول بعده عن معاراة الفلاسفة إلى تقديرهم ، أو بعضهم على الأقل ، فأقبل على مؤلفاتهم لدراستها وفهمها والاستفادة منها ، ولم يتوقف إعجاب البغدادي بالفلسفة عند هذا الحد بل تجاوزته إلى الكتابة

(١٠) نفس المصدر - ص ٦٨٨ .

(١١) من مؤلفات البغدادي الفلسفية أنظر : مقال د . بدوي - مؤلف الدين عبد اللطيف البغدادي حياته ومؤلفاته وفلسفته ، ص ١٧ - ٢٧ . في الكتاب الذي نشره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - القاهرة - ١٩٦٣ م .

(١٢) العمون لابن أبي أصيبعة ، ص ٦٨٨ .

الذي كان من ابرز صفاته « كان يحضر عنده الفقراء والصوفية ويعمل لهم السماع ، فاذا قام أحدهم لرقص أو سماع يقوم له فلا يقعد حتى يفرغ الفقير^(١٣) » . ولم ينس البغدادي فضل صلاح الدين واهتمامه بأمره وتوفير الحياة الكريمة له .

فذكر أنه أمر أن يخصص له ثلاثين ديناراً كل شهر على ديوان المسجد الجامع بدمشق ، واقتدى أبناؤه به في هذه المكرمة ومنحوا بدورهم العالم الكبير رواتب أخرى حتى بلغ مجموع ما كان يتحصل عليه مائة دينار شهرياً .

ثم غادر الشيخ بيت المقدس الى دمشق حيث اتخذ في مسجدها الجامع مجلساً لتعليم الناس واقرائهم ، واستمر يزاول هذا العمل العلمي الجليل حتى قدمها السلطان صلاح الدين ، ومرض وتوفي بها في السابع والعشرين من صفر سنة تسع وثمانين وخمسمائة .

وكان لفقدته رنة حزن وألم شديدين ، عبر عنها البغدادي بكلمات تبين عمق تأثره وصدق عاطفته ، ربما فاق بها ما ذكره كبار الكتاب والمقرئين من السلطان نفسه ، فقال : « ووجد الناس عليه شبيهاً بما يجدونه على الأنبياء ، وما رأيت ملكاً حزن الناس بموته سواء لأنه كان محبوباً ، يحبه البر والفاجر ، والمسلم والكافر^(١٤) » .

فلما بدأ الصراع على السلطة والملك يدب بين ورثة صلاح الدين من أبنائه وأخواته ، رأى البغدادي - طلباً للنجاة والسلامة - ان يترك الشام ، فانتهاز فرصة حضور العزيز عثمان ، سلطان مصر بجيوشه للإستيلاء على ملك أخيه الأفضل نور الدين على صاحب دمشق ، لسوء سلوكه ، وعاد معه ، بعد أن تمت المصالحة بين

الأخوين . وتشير النصوص الى أن العزيز عثمان قد استجاب لهذا الصلح لسببين : -

١ - تدخل عمها الملك العادل أبو بكر ، وحثه على ضرورة الحفاظ على وحدة الأسرة الأيوبية وقوتها لمواجهة خطر الصليبيين .

٢ - المرض الذي داهمه فجأة بعد وصوله الى دمشق ، وأخذ يشتد عليه .

ولا نستبعد في هذه الظروف أن يكون العزيز عثمان أراد أن يستفيد من البغدادي الطبيب خاصة أثناء الطريق في العودة الى مصر . وهكذا تلاقت مصلحة الملك المريض ، مع الشيخ الطبيب الذي كان يساوره القلق وعدم الاطمئنان من سوء الأحوال وترديها في دمشق نتيجة لانصراف الأفضل الى لهوه وملذاته وحياته الخاصة ، وفي نفس الوقت تفويض أمور الدولة الى وزيره ضياء الدين الجزري وحاجبه الجمال محاسن بن العجمي اللذين أفسدا عليه الأحوال وكانا سبباً في زوال دولته^(١٥) .

لذلك كله سحب البغدادي الملك العزيز عثمان الى مصر في شعبان سنة ٥٨٩ هـ ، وهناك استقر بالقاهرة ، وكافاه السلطان الأيوبي وخصص له عطاء من بيت المال لكي يكفي به نفقات معيشته ومتطلبات حياته .

والتقى شيخنا في عاصمة الفاطميين مرة أخرى بأستاذه القديم أبو القاسم الشارعي وظل يلازمه حتى وفاته - كما اتخذ لنفسه مجلساً علمياً في أحد مساجدها الكبرى - غير مسجد لؤلؤ - يليق بمكانته وشهرته التي وصل اليها - ويتناسب مع طاقاته العلمية المتعددة ، ووجد بغيته التي توافق طموحه وعلو همته في الأزهر الشريف .

(١٣) الكامل لابن الأثير - ج ١٢ - ص ٩٧ .

(١٤) العمود لابن أبي أصيبعة - ص ٦٨٨ . أما ابن شداد ، أحد المقرئين من صلاح الدين فقال في موته : « كان يوم موته يوماً لم يصب الاسلام والمسلمون بمثله بعد فقد الخلفاء الراشدين ورضي الله عنهم » - أنظر النجوم الزاهرة لابن تغري بردي ج ٦ ، ص ٥١ .

(١٥) أنظر النجوم الزاهرة لابن تغري بردي - ج ٦ ص ١٢١ ١٢٢٨ .

دولته على لحساب الآخرين ، فلما تمكن الملك العادل سيف الدين ابو بكر ، صاحب دمشق والجزيرة - من كسر شوكة خصومه وفرض الامن في ربوع البلاد بعد سيطرة جيوشه على معظم املاك اخيه الراحل صلاح الدين ، بدأ شيخنا يفكر في الخروج من مصر . فذكرت النصوص انه ماكادت تنتهي سنة ٥٩٧هـ حتى تمهدت للعادل البلاد ، فقسمها بين اولاده ، فأعطى الملك الكامل محمد الديار المصرية ، والملك المعظم عيسى البلاد الشامية ، والملك الأشرف موسى البلاد الشرقية ، والملك الأوحى نجم الدين حكم ميفارقين ونواحيها ، وهكذا « ملك البلاد الشامية ، والمشرقية وصفت له الدنيا » (١٦) .

ومهما يكن من امر ، فقد غادر البغدادي مصر متوجها الى بيت المقدس ، فأقام بها عدة سنوات اشتغل خلالها بالتدريس والتأليف معا ، وقد اشار ابن ابي أصيبعة - أفضل من ترجم للبغدادي - الى القحط الذي تعرضت له مصر خلال وجوده بها وتفاعله مع الأحداث ، ثم ذكر خروجه الى بيت المقدس ونشاطه العلمي هناك فقال : « ثم أن الشيخ موفق الدين اقام بعد ذلك مدة » (بعد وفاة العزيز - وله الرتب والجرايات من اولاد الملك الناصر صلاح الدين ، وأتى الى مصر ذلك الغلاء العظيم والموتان الذي لم يشاهد مثله ، والف الشيخ موفق الدين في كتابا ذكر فيه اشياء شاهدها او سمعها ممن عاينها تذهل العقل ، وسمى ذلك الكتاب « كتاب الإفادة والإعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعينة بأرض مصر » ، ثم لما ملك السلطان الملك العادل سيف الدين ابو بكر بن ايوب الديار المصرية واكثر الشام والشرق ، وتفرقت اولاد اخيه الملك الناصر

وقد حدثنا عن ذلك فقال : « وأقمت مع الشيخ أبي القاسم يلازمي صباح مساء إلى أن قضى نحبه . . وكانت سيرتي في هذه المدة أنني أقرئ الناس بالجامع الأزهر من أول النهار الى نحو الساعة الرابعة ، وسط النهار يأتي من يقرأ الطب وغيره ، وآخر النهار أرجع الى الجامع الأزهر فيقرأ قوم آخرون - وفي الليل أشتغل مع نفسي - ولم أزل على ذلك الى أن توفي الملك العزيز » (١٦) .

ويتضح من هذا النص أن البغدادي جعل له مجلسا خاصا بالأزهر لتدريس الطب ، لأول مرة ، بالإضافة الى العلوم الأخرى ، وهذا يؤكد ما ذهبنا اليه في السطور السابقة ، من أن شهره البغدادي الطبية كانت وراء خروجه في معية ملك مصر المريض العزيز عثمان .

كذلك يظهر لنا النص السابق مقدار الجهد الذي كان يبذله الشيخ المعلم في التدريس ، فكان يشغل نهاره كله ، وجزءا من أول الليل في القيام بهذا العمل الكبير ، فاذا فرغ الناس من صلاة العشاء المتأخرة ترك مجلسه وعاد الى داره ، ليس للراحة ولكن لاستئناف العمل في القراءة والتأليف . وظل يمارس هذه الهوايات العلمية المختلفة حتى وفاة سيده وولي نعمته الملك العزيز عثمان في اواخر المحرم سنة ٥٩٥هـ .

وأغلب الظن أن البغدادي اضطر الى البقاء في مصر لعدة سنوات اخرى بعد وفاة العزيز لانجاز بعض الاعمال ، وامتدت هذه المدة الى عام ٦٠٠هـ أو ٦٠١ على أكثر تقدير ، وقد دفعه على هذا البقاء تعرض المنطقة لحالة من الاضطرابات وعدم الاستقرار بسبب الحروب والصراعات التي نشبت بين الحكام والسلاطين الذين حاول كل منهم التهام املاك جاره أو زيادة رقعته

(١٦) العيون لابن أبي أصيبعة - ص ٦٨٩ .

(١٧) ابن تغري بردى - النجوم الزاهرة - ج ٦ ص ١٦٢ - ١٦٣ ، أنظر كذلك : تاريخ ابن الأثير - ج ١٢ ص ٣٥١ - ٣٥٢ ، مصر في العصور الوسطى من الفتح حتى الغزو العثماني ، لعبد الرحمن الرافعي وسعيد عاشور - طبعه أولى - القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٣٤٢ .

صلاح الدين ، وانتزع ملكهم ، توجه الشيخ موفق الدين الى القدس واقام بها مدة ، وكان يتردد الى الجامع الأقصى ويشغل الناس عليه بكثير من العلوم ، وصنف هناك كتباً كثيرة (١٨) .

وبين لنا هذا النص الهام ان البغدادي حضر بمصر الغلاء العظيم والموتان ووصف احوال الناس وما لحقه ذلك البلاء بهم في كتابه « الافادة والاعتبار » كما اشار الى ان خروجه من مصر الى بيت المقدس لم يحدث الا بعد نجاح الملك العادل في توحيد معظم بلدان الشرق تحت رايته ، كما اشرنا من قبل .

وبما تجدر الاشارة اليه ان ابن الأثير قد ذكر هو الآخر في احداث سنة ٥٩٧هـ ذلك القحط المدمر الذي اصاب مصر وبين اسبابه ونتائجه الفظيعة فقال : « في هذه السنة (٥٩٧هـ) - اشتد الغلاء بالبلاد المصرية لعدم زيادة النيل وتعذرت الأقوات حتى اكل الناس الميتة ، واكل بعضهم بعضاً ، ثم لحقهم عليه وباء وموت كبير افنى الناس » (١٩) .

من ناحية اخرى ، فقد ذكر البغدادي في تاريخه الذي وصفه في في اخبار مصر انه كتب الفصل الذي وصف فيه اثارها في سنة ٥٩٧هـ ، ثم استكمل بعد ذلك الكتاب وقال « انه اتمه في سنة ٦٠٠هـ » (٢٠) .

من كل ماسبق يمكننا القول انه لم تعد هناك بعد هذا التاريخ ضرورة لوجود البغدادي في مصر ، خاصة بعد ان شهد احداث ونتائج القحط وانتهى من كتاب

الفصلان اللذان استخلصهما من كتابه في اخبار مصر وأفردهما في « كتاب الافادة والاعتبار » الذي فصل فيه الكلام عن ذلك البلاء . فخرج منها في اواخر سنة ٦٠٠هـ او اوائل السنة التالية متجهاً نحو القدس حيث اقام بها مدة ، اتخذ لنفسه خلالها مجلساً علمياً في مسجدها الأقصى كان يحضره عدد كبير من الدارسين والمشتغلين بمختلف العلوم التي يقوم بتدريسها ، كما وجد الشيخ المعلم بدوره الفرقة مواتية للكتابة والتأليف ، فصنف كتباً كثيرة ، كما انتهى من اخراج كتاب الافادة والاعتبار في صورته النهائية في العاشر من رمضان سنة ٦٠٣هـ ، لذلك فاننا نرى ان كلمة « مدة » التي وصف بها ابن ابي اصيبعة - في النص الذي اوردناه قبل قليل - فترة اقامته في بيت المقدس لاتدل على انها قصيرة - كما يرى بعض الباحثين - ولكنها فترة طويلة امتدت الى عدة سنوات تمكن خلالها من كتابة عدد كبير من مؤلفاته (٢١) .

وفي سنة ٦٠٤هـ غادر البغدادي مدينة القدس بعد ان مكث بها اكثر من ثلاث سنوات متوجهاً الى دمشق ، ولم يشأ في هذه المرة ان يعقد مجلس علمه في مسجدها الجامع كما فعل في زيارته السابقة ، وفضل عليه احدى المدارس المشهورة ، ولعله اراد من وراء هذا الاختيار تأكيد وفائه واعترافه بفضل صاحبها الملك العزيز عثمان الذي حباه بعطفه وعطاياه خلال وجوده بالقاهرة ، وكان صاحب مصر الايوبي قد امر ببنائها اثناء زيارته لدمشق

(١٨) الحيون لابن أبي اصيبعة - ص ٦٨٩ .

(١٩) الكامل لابن الأثير - ج ١٢ - ص ١٧٠ .

(٢٠) انظر ما ذكره د . ابراهيم وزقانه في مقاله عن : الآثار المصرية عند موفق الدين عبد اللطيف البغدادي ، في الكتاب الذي نشر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية في الذكرى المئوية الثامنة ليلاده - القاهرة ١٩٦٣ - ص ٦٥ .

(٢١) الحيون لابن أبي اصيبعة - ص ٦٩٤ ، وقارن دراستنا هنا عن زيارة البغدادي للقاهرة بين سنتي ٥٨٩ ، ٦٠١هـ وخروجه منها الى القدس ومدة بقائه فيها بما ذكره . د . عبد الرحمن يدوي : « يظهر أنه - (البغدادي) - بقى في القاهرة مدة بعد وفاة العزيز عثمان استمرت حتى سنة ثلاث وستماية حين رحل الى بيت المقدس حيث فرغ هنا من تأليف كتابه « الافادة والاعتبار » في ١٠ من شعبان سنة ٦٠٣ ، غير أنه لم يبق طويلاً بها » . مقاله بعنوان : موفق الدين عبد اللطيف البغدادي ، حياته ومؤلفاته وفلسفته ، في الكتاب الذي نشره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - القاهرة ١٩٦٣ م ، ص ١٤ - ١٥ .

يحكمون في معظم بلدان المشرق ، كما حدث من قبل بعد وفاة اخيه السلطان صلاح الدين .

واذا صح هذا الاستنتاج - ولا نخاله الا كذلك - فان اقامة البغدادي بدمشق كانت على وجه التحديد فيما بين سنتي ٦٠٤ هـ ، ٦١٥ هـ ، أي أكثر من عشر سنوات ، كانت هي الأخرى من اخصب سني عمره عملا وتحصيلا وانتاجا لاسيما في ميدان الطب .

هكذا خرج البغدادي من دمشق بعد ان شعر بشيء غير قليل من القلق النفسي وعدم الاستقرار السياسي ، وانتهى قراره الى الذهاب لمكان آخر يعرضه عما افتقده من طيب الإقامة ورغد العيش ، فخرج الى حلب ومنها واصل الرحلة الى بلاد الروم التي مكث فيها أكثر من احد عشر عاما ، قضى معظمها - حوالي عشر سنوات - في خدمة الملك علاء الدين داود بن بهرام ، صاحب ارزنجان ، الذي نال ثقته ، فعظمت مكانته عنده وصنف باسمه عدة كتب وفاء له على رعايته له وكثره عطاياه .

وقد استمر البغدادي يحظى بهذه المكانة المرموقة وهو يعمل في بلاط هذا الملك حتى اسقط دولته السلطان كيقباد بن خسرو صاحب ارزن ، فترك الشيخ العالم ارزنجان وقام بجولة في بلاد الروم استمرت من أواخر سنة ٦٢٥ هـ حتى نهاية رمضان من السنة التالية ، زار أثناءها المدن والثغور التالية : ارزن الروم ، وكماخ ، وبركي ، وملطية .

ولا جدال في ان البغدادي قد استفاد كثيرا من هذه الرحلة التي يمكن ان نصفها بانها « علمية » كما نلاحظ في اختياره لثغر ملطية الذي كان من اهم مراكز الفكر اليوناني حيث نشأ به وعلم فيه ثلاثة من مشاهير الفلاسفة

في سنة ٥٨٩ هـ (٢٢) ، وقد اشار صاحب « العيون » الى ذلك فقال : « ثم انه توجه الى دمشق ونزل بالمدرسة العزيزية بها ، وذلك سنة اربع وستمائة ، وشرع في التدريس والاشتغال وكان يأتيه خلق كثير يشتغلون عليه ويقرأون أصنافا من العلوم ، وتميز في صناعة الطب بدمشق ، صنف في هذا الفن كتبا كثيرة وعرف بها ، واما قبل ذلك فانما كانت شهرته بعلم النحو ، واقام بدمشق مدة وانتفع الناس به ، ثم انه سافر الى حلب وقصد بلاد الروم » (٢٣) .

ويمكننا ان نستنتج من هذا النص ان البغدادي اقام بدمشق مدة ليست بالقصيرة - كما تعني كلمة « مدة » وكما سنوضحه فيما بعد - اشتغل خلالها بتدريس العديد من العلوم الثقيلة واللسانية والعقلية ، فذاع صيته وتردد اسمه على السنة الناس ، وتعدت شهرته - التي كانت قاصرة حتى ذلك الحين - على علم النحو الى آفاق العلوم الطبية التي صنف فيها العديد من الكتب التي شهدت له بعلو الكعب في هذه الصناعة ، وجعلت منه طبيبا مرموقا ومتميزا .

وبعد هذه الإقامة الخصبة والمثمرة في دمشق ، التي عاصر خلالها الملك العادل الأيوبي حتى وفاته في اوائل جمادي الاخرة سنة ٦١٥ هـ (٢٤) ، ترك البغدادي حاضره الأمويين الى حلب التي اقام بها مدة قصيرة ومحددة وهو في طريقه الى بلاد الروم .

لذلك نستطيع أن نقول - دون ان نباعد عن الحقيقة - أن خروج البغدادي من دمشق قد حدث في نفس السنة التي مات فيها العادل ، وان الدافع اليه هو احساسه بالخطر من جراء الحروب والفتن التي يمكن ان تقع بعد غياب الملك العادل بسبب التنافس بين ابنائه الذين كانوا

(٢٢) النجوم الزاهرة لابن تغري بردي - ج ٦ ، ص ١٢٦ .

(٢٣) العيون لابن أبي أصيبعة - ص ٦٨٩ .

(٢٤) الكامل لابن الأثير - ج ١٢ ، ص ٣٥٠ .

القدامى الذين تخصصوا في العلم الطبيعي ، الذي اهتم به البغدادي نفسه ، وهم : اطاليس وانكسيمندريس ، وانكسيمانس^(٢٥) .

لذلك فاننا لا نستبعد ان يكون الشيخ العالم قد تعلم اللاتينية بالاضافة الى معرفته للسان العبري الذي قرأ به من قبل « كتاب الدلالة » للطبيب اليهودي ابن ميمون كما اوضحنا في الصفحات السابقة .

وفي آخر رمضان سنة ٦٢٦هـ ترك البغدادي بلاد الروم عائدا الى الشام ، فدخل حلب في يوم الجمعة التاسع من شوال ، واقام بها فترة اطول واكثر خصوصية من الاولى عندما نزل هذه المدينة وهو في طريقه الى تلك البلاد . وامتدت اقامته في حلب - هذه المرة - الى اكثر من سنتين كان خلالها يحط انظار اهلها عامه وطلاب العلم بصورة خاصة . وكان يتخذ من مسجدها الجامع مكانا لتدريس الحديث وعلوم اللغة والطب ، كما اشتغل في نفس الوقت - بالتأليف ومداداة الناس .

وكان ابن صديقة وتلميذه ، ابن ابي اصيبعة نازلا في هذه الاثناء مع والده بدمشق ، وكان كثيرا ما يكتب لاستاذه الذي كان يبادل المراسلة ، ويبعث له من حين لآخر ببعض مؤلفاته ، ولم يكتف ابن ابي اصيبعة بهذه العلاقة ورغب في زيارة الشيخ في محل اقامته بمدينة حلب للاجتماع به والاستفادة منه عن قرب ولكنه لم يوفق ، وفي ذلك يقول :

« واقام الشيخ موفق الدين بحلب والناس يشتغلون

عليه ، وكثرت تصانيفه ، وكان له من شهاب الدين طغريل الخادم أتابك حلب جارحس ، وهو متحل لتدريس صناعة الطب وغيرها ، ويتردد الى الجامع بحلب ليسمع الحديث ، ويقريء العربية ، وكان دائم الاشتغال ملازما للكتابة والتصانيف . ولما اقام بحلب قصدت اني اتوجه اليه واجتمع به فلم يتفق ذلك ، وكانت كتبه ابدا تصل اليها ومراسلاته ، وبعث الى اشياء من تصانيفه من خطه »^(٢٦) .

وبعد هذه الاقامة المثمرة في حلب راود البغدادي الحنين الى دمشق ولكنه رأى ان يذهب اولا الى الحجاز لاداء مناسك الحج ، واستقر رأيه على ان يجعل طريقه على بغداد ، فخرج من « الشهباء » في اواخر سنة ٦٢٨هـ لانجاز هذه الرحلة الدينية ولكن الاجل لم يمهل حتى يتمها ، فلما كاد يصل الى بغداد حتى داهمه المرض ، فتوفي في مسقط رأسه في يوم الاحد الثاني عشر من المحرم سنة تسع وعشرين وستمائة (٦٢٩هـ) بعد ان ظل غائبا عنه ما يقرب من خمس واربعين سنة ، قام خلالها بجهد كبير ومفيد في ميدان العلم الرحب جعله يتبوأ مكانة سامية ومرموقة في قائمة مشاهير وائمة الفكر الذين ساهموا في اثراء المكتبة العربية مما جعل منه - كما نعتة احد الباحثين - « زخيرة حية بالنسبة للعصر الذي عاش فيه ، وزخيرة باقية للأجيال من بعده على قلة ما بقي من اثاره وكتبه » .



(٢٥) أنظر ، الأستاذ يوسف كرم - تاريخ الفيلسوف اليونانية - الطبعة السادسة - ص ١٠

(٢٦) العميون لابن ابي اصيبعة - ص ٦٩٠ .

وقارن ما ذكرناه هنا اعتمادا على نص ابن ابي اصيبعة بما ذكره - د . عبد الرحمن بدوي الذي رأى أن البغدادي قام بنشاط علمي واسع في حلب قبل توجهه الى بلاد الروم أيضا ، وليس - كما اوضحنا - بعد عودته منها فقط . فقال بعد أن تحدث عن عودته من دمشق : « وفي حلب سار نفس السيرة . تدريس وتصنيف وممارسة للطب . وكان في حلب يتردد الى جامع حلب يسمع الحديث ويقريء العربية . . ومن حلب قصد بلاد الروم وأقام بها سنين عديدة » ثم أشار الى نشاطه العلمي بعد عودته من بلاد الروم فقال : « وفي آخر رمضان من سنة ٦٢٦ نفسها توجه الى حلب فدخلها في ٩ من شوال ، وعاد التدريس والاشغال بالطب والتأليف وبقي بها عامين على الأقل » .

أنظر مقاله : موفق الدين عبد اللطيف البغدادي ، حياته ومؤلفاته وفلسفته - في كتاب المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - القاهرة ١٩٦٣ م ، ص ١٥ - ١٦

عبد اللطيف البغدادي في القاهرة :

تعددت الأغراض التي خرج من أجلها البغدادي منذ غادر مسقط رأسه في بغداد حتى عودته إليها ثانية ، فاختلقت بين طلب العلم والجلوس الى شيوخه او اخذه من فطانه ، اولقاء السلاطين والحكام وكبار المسئولين ، او الرحلة للمتعة والمشاهدة والسياحة وغيرها ، وتكاد تنحصر زياراته الأولى لبعض الحواضر الاسلامية الكبرى من مراكز العلم المشهورة كالموصل ودمشق والقدس في طلب العلم دون سواه فيما عدا رحلته الأولى الى القاهرة التي هدف من ورائها بالدرجة الأولى التعرف على ثلاثة بالذات - من كبار علمائها الذين سمع بهم وسبقتهم شهرتهم اليه كما رأينا .

ويستوقف النظر في هذا الخبر ان البغدادي لم يشأ ان يترك لقاءه بهم - كما قد يتبادر الى الذهن - للظروف وحركة الحياة ، او ان يخضع للمصادفة والموافقة كما رأينا في زيارته للمدن الأخرى ، بل على العكس من ذلك كله ، فقد بيت البغدادي النية ، وعقد العزم ، ووضع الخطة كما يتضح في قوله . « كان قصدي في مصر ثلاثة انفس ياسين السيميائي ، والرئيس موسى بن ميمون اليهودي ، وابو القاسم الشارعي ، وكلهم جاؤ وني » (٢٧) .

ولقد ساعده على تنفيذ خطته وتسهيل مهمته ما كان يتمتع به من رعاية واهتمام من جانب المسئولين في مصر بناء على توصية القاضي الفاضل وزير صلاح الدين وصاحب الكلمة المسموعة في ذلك الوقت ، فقال : « فلما دخلت القاهرة جاءني وكيله وهو ابن سناء الملك ، وكان شيخا جليل القدر ، نافذ الأمر ، فانزلني دارا قد ازيحت عللها ، وجاءني بدنانير وغلة ، ثم مضى الى

الدولة وقال : هذا ضيف القاضي الفاضل ، أرباب فدرت الهدايا والصلات من كل جانب ، وكان كل عشرة أيام او نحوها تصل تذكرة القاضي الفاضل الى ديوان مصر بمهمات الدولة وفيها فصل يؤكد الوصية في حقني » (٢٨) .

ورغم كل هذا الاهتمام بأمره ، والنظر في كل ما يصلح شئون حياته الذي كفل له يسر المعيشة ورغد العيش والمكانة المرموقة ، فانه فضل ان يتخذ لنفسه مجلسا علميا في احد مساجد القاهرة الصغيرة على عكس ماكان متوقعا ، وفي ذات الوقت ، خلاف لما كان يتبعه في المدن الأخرى كدمشق وحلب وبيت المقدس ، وقد اشار الى ذلك قائلا : « وأقمت بمسجد الحاجب لؤلؤ - رحمه الله - اقريء » (٢٩) .

هكذا اختار شيخنا مسجد لؤلؤ الحاجب - الذي لم يأت له ذكر عند المقرئزي ، اعظم من صنف في خطط القاهرة - ليعقد به حلقة درسه مع ان العاصمة المصرية كانت اكثر من غيرها من حواضر الاسلام كثرة في المساجد الكبرى التي انتشرت في جميع ارجائها ، والتي تسمو - دون جدال - على مسجد لؤلؤ في هذا الميدان العلمي ، وتتفوق عليه شهرة ومكانة وكثرة في عدد الطلاب الذين يختلفون اى حلقات الدرس فيها ، مثل جامع عمرو بن العاص في الفسطاط ، وابن طولون بالقطائع ، والحاكم بأمر الله في القاهرة المعزية ، والأزهر الشريف الذي تحول اليه البغدادي نفسه خلال زيارته الثانية لمصر .

وهنا يبرز امامنا هذا التساؤل :

هل كانت هناك اسباب ودوافع جعلت الشيخ

(٢٧) العمون لابن أبي أصيبعة - ٦٨٧ .

(٢٨) المصدر السابق - نفس الصفحة .

(٢٩) نفس المصدر والصفحة .

الدين بالامور ، ونتيجة للظروف السياسية والعسكرية التي كانت المنطقة بسبب محتاج الوجود الصليبي على ارض الشام ، فقد السلطان الأيوبي الاسطول الحربي عناية واهتماما زائدين ، فأفرد له ديوانا خاصا وجعله تحت اشراف اخوه العادل ابوبكر ، فدخل حسام الدين لؤلؤ في خدمته ، والحقه بالبحرية . ونظراً لما أبداه من الكفاءة والشجاعة والاخلاص ، جعله العادل اميرا للاسطول المصري ، فظهر براعة ومقدرة عظيمة في المعارك التي خاضها مكنته من الظفر بخصومه الصليبيين .

وكان من اهم الانتصارات التي حققها الامير لؤلؤ عليهم ، بخاصة في سنة ٥٧٨هـ في الحاق هزيمة ساحقة بالبرنس ارنات صاحب قلعة الكرك ، الذي انزل سفنه في البحر الاحمر ، ثم قام باعمال القرصنة ضد التجار المسلمين والاغارة على موانئهم ولم يتوقف عند هذا الحد بل حاول الوصول بقوته البحرية الى مكة والمدينة لنشر الرعب والفرع بين الحجاج بالاضافة الى ما يحصله من الغنائم والاموال والسبابا فخرج اليه الامير حسام الدين لؤلؤ بأسطوله ، واخذ يتعقبه حتى اوقع برجاله ودمر سفنه ، اما ارنات فقد تمكن من الفرار وعاد سالماً الى مملكته ، واستمر يمارس هوايته في التعدي والبغي على المسلمين حتى وقع في قبضة جيوش صلاح الدين بعد الهزيمة الكبرى التي لحقت بالصلبيين في حطين سنة ٥٨٣هـ ، فأحضر مع غيره من الأمراء الى مجلس السلطان الأيوبي المنتصر ، فقام اليه وضرب عنقه ثأراً لبغية على الأبرياء ، وانتقاماً منه لمحاولته الاعتداء على الأراضي المقدسة الاسلامية بالحجاز (٣١) .

صاحب المكانة ، المتمتع بالرعاية ، المتطلع الى الشهرة ، الطامح في المجد بفضل مسجد لؤلؤ الصغير على تلك المساجد الجامعة لاداء ، هذا الدور العلمي ؟ ان الاجابة على هذا التساؤل تعتبر - دون شك - السبيل الى معرفة الخطه التي رسمها البغدادي لتحقيق بغيته في لقاء العلماء الثلاثة ، لذلك رأينا ان نلقي بالضوء اولا على « لؤلؤ الحاجب » الذي نسب اليه المسجد - باعتباره - كما سنرى - مفتاح الوصول الى الاجابة المقبولة والصحيحة .

يحدثنا المقرئ في خطه عن لؤلؤ الحاجب ويذكر اسمه ومنشأته فيقول عن : « حمام لؤلؤ ، هذه الحمام برأس رحبة الأيدمرى ملاصقة لدار السناني من القاهرة انشأها الأمير حسام الدين لؤلؤ الحاجب » ثم يستطرد في الحديث عن الأمير نفسه ويترجم له ، ثم ينهي كلامه بالعودة مرة اخرى للحديث عن الحمام ويقول : « وهذه الحمام تفتح تارة وتغلق كثيراً وهي باقية الى يومنا هذا من جملة اوقاف الملك » (٣١) .

لذلك فاننا نرى ان حسام الدين لؤلؤ الحاجب صاحب هذا الحمام هو نفسه الامير الذي نسب الى المسجد المذكور . واذا كانت هذه « الحمام » ظلت قائمة ومستعملة حتى ايام المقرئ - في النصف الأول من القرن التاسع للهجرة - فان المسجد الذي لم يأت له ذكر عند صاحب الخط لا بد ان يكون قد اصابه البلى والاهمال من مدة فهدم وضاعت معالمه او اقيم مكانة بناء اخر كغيره من المساجد الصغيرة التي غمرها النسيان . اما صاحب المسجد ، الأمير لؤلؤ فتذكر النصوص انه ارمني الأصل ، وفد الى مصر وخدم في جيشها في اواخر ايام الخلافة الفاطمية . وبعد استقلال صلاح

(٣٠) خطط المقرئ - ج ٢ ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٣١) الكامل لابن الأثير - ج ١١ ص ٤٩٠ - ٤٩١ ، ص ٥٢٣ ، ص ٥٣٧ . أنظر كذلك خطط المقرئ ، ج ٢ ص ٨٦ ، النجوم الزاهرة لابن تغري بردى ، ج ٦ ص ٢٣٤ ، الذي ذكر في مثل البرنس ارنات أن السلطان صلاح الدين أوقفه بين يديه وقال له : ها أنا محمد منك ، ثم عرض عليه السلام فلم يقبل ، فسئل النعمان - كالحنجر الصغير - لغربه بما فعل كنه ، وتم قتله من حفر من رجال السلطان وحرسه ، ثم أخرجت جثته الى خارج باب الخيمة التي كان ينزل بها صلاح الدين .

يكفيها ، ثم شرع يتصدق بما بقي معه على الفقراء بترتيب لا خلل فيه ودواما لاسأمة معه ، وكان يفرق في كل يوم اثني عشر ألف رغيف مع قدور الطعام ، وإذا دخل شهر رمضان اضعف ذلك وتبطل للتفرقة من الظهر في كل يوم الى نحو صلاة العشاء الاخرة ، ويضع ثلاثة مراكب طول كل مركب احد وعشرون ذراعاً مملوءة طعاماً ، ويدخل الفقراء افواجا وهو قائم مشدود الوسط كأنه راعي غنم وفي يده مغرفة وفي الأخرى جرة سمن وهو يصلح صفوف الفقراء ويقرب اليهم الطعام والدك ، ويبدأ بالرجال ثم بالنساء ثم بالصبيان ، وكان الفقراء مع كثرتهم لا يزدحمون لعلهم ان المعروف يعمهم ، فإذا انتهت حاجة الفقراء بسط سماًطاً للاغنياء تعجز الملوك عن مثله « واستطرد بعد ذلك في وصف نشاطه البحري الذي اشرنا اليه في السطور السابقة ، وانتهى كلامه عن سيرة هذا الأمير الذي استمر يقوم بهذه الاعمال الخيرية الجليلة حتى وفاته في منتصف سنة ٥٩٦هـ ، فقال : « ولم يزل على فعل المعروف الى ان مات رحمه الله في صميم الفلا وقد قرب منتهاه في اليوم التاسع من جمادي الآخرة سنة ست وتسعين وخمسائة ، ودفن بترتبته من القرافة » (٣٤) .

ويوضح لنا هذا النص الطريف جانباً مشرقاً من جوانب الحياة الاجتماعية في القاهرة التي كان المسجد مركزاً لها الى جانب « الخانقاة » التي كان ينزلها المسنون والمعجزة من النساء والرجال ، كل على حدة ، كما كان يغشاها ايضاً المتصوفة من الجنسين ، فكانت « الخفقاوات » تمثل في ذلك الزمان مراكز اخرى لنشاط مختلف في الحياة الاجتماعية والدينية والفكرية .

بعد ذلك انتقل نشاط الامير لؤلؤ الى البحر المتوسط فشارك مع رجال البحرية المصرية سنة ٥٨٣هـ في مراقبة سواحل فلسطين « فأقاموا في البحر يقطعون الطريق على الفرنج كلما رأوا لهم مركباً غنموه وشانها اخذوه » (٣٢) فساعد بذلك النشاط العسكري البحري الفعال السلطان صلاح الدين على الاستيلاء على بيت المقدس .

كذلك شارك الامير لؤلؤ على رأس الأسطول المصري في مقاومة حصار الصليبيين لميناء عكا سنة ٥٨٥هـ « فوقع على بطسه كبيرة للفرنج فغنمها واخذ منها اموالاً كثيرة وميرة عظيمة وادخلها الى عكا ، فسكنت نفوس من بها بوصول الأسطول وقوى جنانهم » هكذا اثبت الأمير صدق ابن الأثير الذي نعتته بالشجاعة والمعرفة بركوب البحر وفن القتال فيه مع صدق في الايمان وصفاء في السرية (٣٣) .

لم يستمر الأمير حسام الدين لؤلؤ بعد ذلك طويلاً في الخدمة العسكرية فاعتزلها للتفرغ للعبادة واعمال البر والخير ، ويبدو انه كان يملك ثروة كبيرة جمعها خلال عمله في خدمة الدولة بالبحرية المصرية - فبني الحمام الذي اشرنا اليه ، والمسجد الذي جعله - في اغلب الظن - مركزاً لنشاطه الديني والخيري . ويحدثنا المقرئ ، افضل من ترجم لهذا الأمير قائلا : « لؤلؤ الحاجب : كان ارمي الأصل ومن جملة أجناد مصر في أيام الخلفاء الفاطميين ، فلما استولى صلاح الدين يوسف بن ايوب على مملكة مصر خدّم تقدمه الأسطول . وكان حيثما توجه فتح وانتصر وغنم ، ثم ترك الجنديّة ، وزوج بناته وكن اربعا بجهاز كاف ، واعطى ابنيه ما

(٣٢) تاريخ ابن الأثير - ج ١١ ص ٥٤٦ .

(٣٣) الكامل لابن الأثير - ج ١١ ، ص ٤١ ، أنظر كذلك خطط المقرئ - ج ٢ ص ٨٦ ، مصر في العصور الوسطى ، لعبد الرحمن الراعي وسعيد هاشور ص ٣٢٢ .

- ٣٢٣ -

(٣٤) خطط المقرئ - ج ٢ ، ص ٨٥ - ٨٦ .

رغبته في لقاء العلماء الثلاثة الذين اشرنا اليهم ، فتوقع ان يستقطبهم البر والاحسان والطعام الوفير الذي يقدمه صاحب المسجد ، وسماط الاغنياء الذي يعجز الملوك عن مثله . ويؤيد ما ذهبنا اليه قول البغدادي نفسه ، « وكلهم جاؤ وني » رغم حداثة عهده بمصر ، فلم يكن قد اشتهر اسمه بعد بين طلاب العلم من جهه ، والمشتغلين به من جهة اخرى ، وان كان يحظى برعاية واهتمام المسؤولين .

لذلك فاننا نرى ان هؤلاء العلماء الثلاثة لم يجيؤوه كما يفهم من عبارته ، ولكنهم جاءوا « المكان » الذي كان - دون شك - اكثر شهرة وابعد صيتا من البغدادي ، على الأقل في الفترة المتقدمة لوجوده في مصر . فاذا اخذنا في الاعتبار انه كان يجهد اشكال هؤلاء العلماء وهيئة كل منهم ومظهره ، وهم بغيته وسبب حضوره الى مصر ، ادركنا اهمية اختياره لمسجد لؤلؤ الصغير المساحة الكبير الشهرة ، ويتضح ذلك كله في وصفه للقائه بأبي القاسم الشارعي الفيلسوف ، واحد الثلاثة الذين اراد لقاءهم ، قال « وكنت ذات يوم بالمسجد وعندي جمع كثير فدخل شيخ رث الثياب ، نير الطلعة ، مقبول الصورة فهابه الجمع ورفعوه فوقهم ، واخذت في اتمام كلامي ، فلما تصرف المجلس جاءني امام المسجد وقال : اتعرف هذا الشيخ ؟ هذا ابو القاسم الشارعي ، فاعتنقته وقلت اياك اطلب » وبعد ان تعرف كل منها على الاخر استضاف البغدادي ، الشيخ الفيلسوف وحادثه وتناقش معه في العديد من المسائل العلمية والقضايا الدينية خرج منها البغدادي بانطباع خاص عن « استاذ » غلب عليه التقدير والاجلال والشهادة له بالعلم والفضل ، فقال :

فاذا انتقلنا الى ما نحن بصدد ، نلاحظ ان دخول البغدادي مصر لأول مرة سنة ٥٨٧هـ كان قبل وفاة حسام الدين لؤلؤ بتسع سنوات تقريبا ، كان الأمير العابد يمارس خلالها ذلك العمل الديني الخيري الضخم الذي اشتهر به - على الأرجح - بين الناس جميعا بطبقاتهم وفتاتهم المختلفة ، فكان - على ما يبدو - من اهم الأسباب التي جذبت الشيخ الوافد الى رحاب مسجده ، فقال - كما ذكرنا - « واقمت بمسجد الحاجب لؤلؤ - رحمه الله - اقريء » .

وما تجدر الاشارة اليه ان عبارة « رحمه الله » لا يقصد بها - كما قد يتبادر الى الذهن - الدعاء للمتوفي ، ولكن الشيخ العالم اراد بها الدعاء للأمير « بالرحمة » التي يستعملها اللغويون بمعنى الرقة والتعطف والرزق ، وفي ذلك يقول الحق تبارك وتعالى على لسان نبيه الكريم (ﷺ) في اشارة واضحة الى بخل المشركين وتقتيرهم على انفسهم ، وحب الانسان بصورة عامة للمال وحرصه على عدم انفاقه : « قل لو انتم تملكون خزائن رحمه ربي اذن لامسكنم خشية الانفاق وكان الانسان قنورا » وخزائن رحمه ربي هنا (٣٥) هنا تعني خزائن رزق الله - سبحانه وتعالى - وسائر نعمه .

من ناحية اخرى - لا نستبعد ان يكون البغدادي خلال اشتغاله بالتدريس في هذا المسجد قد لقي صاحبه الامير حسام الدين لؤلؤ وتعرف عليه ، وقد اشار الى ذلك الفقيه القاضي والوزير جمال الدين القفطي - المعاصر البغدادي - فقال « ان البغدادي نزل بمسجد باب زويلة ، وتعرف بالحاجب لؤلؤ » (٣٦) .

كذلك لا نستبعد ان يكون البغدادي قد رأى في اتخاذ مسجد لؤلؤ مركزاً لنشاطه العلمي ما يعينه على تحقيق

(٣٥) الاسراء / ١٠٠

(٣٦) أنظر مقال د . عبد الرحمن بدوي عن البغدادي ، حياته ومؤلفاته وفلسفته ، السابق الاشارة اليه ، ص ١٠ - ١١

« مقالاتين » ذكرهما صاحب « العيون » دون ان يذكر شيئاً عن مضمونها^(٣٨).

وما يستوقف النظر في سيرة البغدادي عدم تضمينها أية إشارة الى شيوخه في علم التاريخ أو ذكر للمؤلفات التي رجع اليها ، ولكننا نعتقد - كما عودنا في العلوم الأخرى التي اهتم بدراستها - أن يكون قد اطلع على عدد من المؤلفات المعروفة والمتداولة في زمانه في هذا العلم ، كما لا نستبعد لقائه لبعض المؤرخين المبرزين . ويأتى على رأس قائمة كتب التاريخ التي لا تغيب عن ذهن المهتم بهذا العلم ودراسة تاريخ الاسلام والمسلمين على وجه الخصوص « تاريخ الرسل والملوك » للطبرى ١ ت ٣١٠ هـ ، الذي يعتبر بحق « عمدة » المؤرخين المسلمين ، وكان ابن الأثير - المعاصر للبغدادي ، وفي نفس الوقت ، من أعظم من صنف في التاريخ العام من بين من اعتمد على هذا الكتاب وأفاد منه وشهد لصاحبه بفضل السبق والريادة فقال : « فابتدأت بالتاريخ الكبير الذي صنفه أمام أبو جعفر الطبرى اذ هو الكتاب المعول عند الكافة عليه ، المرجوع عند الاختلاف اليه ، فأخذت ما فيه من جميع تراجمه ، لم أدخل بترجمة واحدة منها »^(٣٩).

وتأسيا بالطبرى كتب ابن الأثير كتابه « الكامل » في التاريخ العام ، فأرخا البشرية كلها من أول الزمان الى قبيل وفاتها ، كما اتبعها السنين الا أنهما اختلفا في أمر هام ، فقد اتبع الطبرى منهج المحدثين مما جعل التكرار والاطالة تغلبان على كتابته ، أما ابن الأثير فقد اهتم بنقد الروايات العديدة للحدث الواحد وترجيح ما يراه مقبولا منها مع اضافات جديدة ، فأمتلك بذلك « الحاسة التاريخية » التي جعلت لكتابه مكانه مميزة ،

« سيرته مسيرة الحكماء العقلاء وكذا صورته ، قد رضي من الدنيا ببرص لا يتعلق منها بشيء يشغله عن طلب الفضيلة »^(٣٧).

ويتضح لنا من عبارات النصين السابقين ان الشارعي كان زاهدا في الدنيا ، مفارقا لمتع الحياة . كما كان قليل المال ، كثير الحاجة الى العون والمساعدة المادية فلا بأس ولا غرابة في ان يتردد على مسجد لؤلؤ ليصيب شيئا من بر واحسان صاحبه كغيره ممن هم في حاجة ، أو غير حاجة الذين كانوا يختلفون الى سماط الأغنياء . من كل سبق نستطيع ان نقول ان شخصية الامير حسام الدين لؤلؤ الحاجب وسيرته التي اشتهر بها في عمل الخير وتقدير العون والبر بالناس جميعا ، غنيهم وفقيرهم ، كان من اول الاسباب التي شجعت الشيخ الوافد من المشرق الاسلامي على اتخاذ مسجده مركزا لنشاطه العلمي خلال زيارته الأولى لمصر ، مفضلا اياه على المساجد الجامعة ذات الشهرة العريضة في المجال الذي عمل فيه . فكان هذا المسجد الصغير المغمور بمثابة الطريق الموصل الى هدف البغدادي ، والسبيل الأوفر حظا في تحقيق امنيته .



عبد اللطيف البغدادي المؤرخ :

لا شك في ان دائرة اهتمامات البغدادي العلمية قد اتسعت لتشمل علم التاريخ الذي صنف فيه الكتب والمقالات التالية :

« كتاب اخبار مصر الكبير » و « كتاب اخبار مصر الصغير » و « كتاب الافادة والاعتبار في الامور المشاهدة والحوادث المعينة بأرض مصر » بالاضافة الى

(٣٧) العيون لابن أبي أصيبعة - ص ٦٨٨ .

(٣٨) المصدر السابق - ص ٦٩٤ .

(٣٩) الكامل في التاريخ لابن الأثير - ج ١ ص ٣ .

فقال : « ورأيت أيضا يذكرون الحادثة الواحدة في سنين ويذكرون فيها في كل شهر أشياء فتأتي الحادثة مقطعة لا يحصل منها على غرض ولا تفهم الا بعد إمعان النظر ، فجمعت أنا الحادثة في موضع واحد وذكرت كل شيء منها في أي شهر أو سنة كانت فأتت متناسقة ومتتابعة قد أخذ بعضها برقاب بعض » (٤٠) .

فاذا كان ابن الأثير - شيخ المؤرخين في زمانه - قد أفاد من كتاب الطبري ونقل عنه بهذا الشكل ، فأغلب الظن أن يكون البغدادى اتبع نفس الطريقة واعتمد هو الآخر على كتاب الطبري وأفاد منه أو من غيره بصورة خاصة بما كتب عن سيرة الرسول (صلعم) ومغازيه ، ويتضح ذلك من احدى نصائحه التي توجه بها لمن يريد أن يشتغل بالتاريخ ويرغب في دراسته فقال : « فاقرا سيرة النبي (صلعم) وتبع أفعاله وأحواله ، واقتف آثاره وتشبه به ما امكنك ويقدر طاقتك ، وإذا وقفت على سيرته في مطعمه ومشربه وملبسه ، ومنامه ويقظته ، ومعرضه وتطبيه ، وتقمعه وتطبيه ، ومعاملته مع ربه ومع أزواجه واصحابه وأعدائه وفعلت السير من ذلك فانت السعيد كل السعيد » (٤١) .

فهذه النظرة التحليلية الدقيقة التي شملت مختلف جوانب شخصية الرسول الكريم (صلعم) لا يعرفها على هذا الوجه الأكمل وبهذه الصورة الواقعية الصادقة الاعلام يتمتع ببصيرة متسنيرة ، وعقل متفتح ، وثقافة دينية واسعة ، قرأ « الكتاب المين » واستوعب نصوصه وأحكامه التي نظر من خلاله الاسلام الى حاجات الانسان ومتطلباته نظره مزدوجة شملت الجانبين : الروحي والمادى ، قال تعالى : « وقالوا ما هذا الرسول

يأكل الطعام ويمشي في الأسواق لولا أنزل اليه ملك فيكون معه نذيرا أو يلقى اليه كنز أو تكون له جنة يأكل منها » (٤٢) ، وقال جل شأنه : « واذ تقول للذي أنعم الله عليه وانعمت عليه أمسك عليك زوجك واتق الله ، وتحفى في نفسك ما الله مبديه وتحشى الناس والله أحق أن تحشاه ، فلما قضى زيد منها وطرا زوجناكها لكي لا يكون على المؤمنين حرج في أزواج أدعيائهم اذا قضوا منهن وطرا وكان أمر الله مفعولا » (٤٣) .

والى جانب القرآن عرف البغدادى طبيعة النفس الانسانية بعواطفها وغرائزها ، ورغباتها ، ورأى في فهم سيرة الرسول الكريم (صلعم) وسلوكه في حياته الخاصة والعامة ، وفي علاقته بخالقه بعيدا عن التعصب والعصبية والمبالغة ، ذكر لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد .

من ناحية اخرى ، لا نستبعد أن يكون البغدادى قد أطلع في وقت مبكر على الاجزاء الأولى من تاريخ ابن الأثير كغيره من المشتغلين بهذا العلم ، فقال مصنف الكتاب : « فلما جمعت اكثره اعرضت عنه مدة طويلة لحوادث تحدت وقواطع تواتت وتعددت ، ثم ان نفرا من اخواني وذوى المعارف والفضائل من خلاتي ممن أرى محادثتهم نهاية أو طارى وأعدهم من أمائل مجالسى وسمارى رغبوا الى أن يسمعوه مني ليرووه عنى فاعتذرت بالاعراض عنه وعدم الفراغ منه ، وطالت المراجعة مدة وهم للطلب ملازمون وعن الاعراض معرضون ، وشرعوا في سماعه قبل اتمامه واصلاحه ، واثبات ما تمس الحاجة اليه وحذف ما لا بد من اطراحه » (٤٤)

(٤٠) المصدر السابق ج ١ ص ٤ .

(٤١) العيون لابن أبي أصيبعة ، ص ٩٩٢ .

(٤٢) الفرقان / ٧ - ٨ .

(٤٣) الأحزاب / ٣٧ .

(٤٤) الكامل لابن الأثير ، ج ١ ، ص ٤ - ٥ .

لذلك اتجه بعض كبار الكتاب والمؤرخين الى الاهتمام بالتاريخ لمشاهير القادة والحكام المبرزين في ساحات الحرب والجهاد ، فكانت « سير الرجال » من أهم مظاهر الكتابة التاريخية في تلك الحقبة الى جانب المنهج الأول الذي اتبعه ابن الأثير ، وهو كتابه التاريخ العام .



ابن الأثير ، وعلاقته بالبغدادي :

تذكر النصوص أنه ولد بأرض الجزيرة في أوائل جمادى الأولى سنة ٥٥٥ هـ ، قبل البغدادي بعامين تقريبا ، ثم انتقل مع أسرته الى الموصل حيث استكمل دراسته ونفقته على شيوخها ، واتخذها مقرا دائما لاقامته ، وتوفي بها في شعبان سنة ٦٣٠ هـ فكان اقرب المؤرخين معاصرة للبغدادي .

وكغيره من المشتغلين بالعلم وخاصة دراسة التاريخ ، خرج الى العديد من حواضر الاسلام الكبرى للقاء العلماء والفقهاء والأخذ عنهم والسماع منهم ، فزار بغداد ودمشق وحلب والقدس وغيرها ، فذاع صيته وعرف الناس فضله وكرمه وتواضعه ، أما علمه فقد عبر عنه ابن خلكان بقوله ، كان « حافظا للتواريخ المتقدمة والمتأخرة ، خبيراً بأنساب العرب وأخبارهم وأيامهم ووقائعهم » فاصبح بيته ، « مجمع الفضل لأهل الموصل والواردين عليها » (٤٥)

وخلال اقامته شبه الدائمة بالموصل كانت داره - كما ذكر النص السابق - مقصد طلاب العلم والمشتغلين به الذين تسابقوا للأخذ عنه والاستفادة بواسع علمه ، كما انصرف - في نفس الوقت - الى التصنيف ، فكتب الجزء الأكبر من تاريخه ، ثم توقف لأسباب لم يفصح عنها وان كانت في معظمها - على ما يبدو - سياسية ومادية .

ونستنتج من هذا النص أن الجزء الأكبر من كتاب المؤرخ الكبير - في صورته الأولى وقبل أن يتعرض للتعديل والتهذيب والحذف والاضافة - كان بين أيدي طلاب العلم والمشتغلين بالتاريخ .

وهنا يبرز لنا السؤال التالي :

إذا كانت مسودة القسم الأول والأكبر من كتاب ابن الأثير قد وصلت الى أيدي البغدادي فما هو مدى استفادته منه وتأثره به ؟

ان الاجابه على هذا السؤال تساعدنا - من غير شك - في التعرف على منهجه التاريخي ، وهو الهدف الرئيسي الذي نسعى اليه في هذه الدراسة . الا أننا نجد انه من المفيد أولا أن نتعرف على طبيعة العصر الذي عاش فيه البغدادي مع القاء نظره سريعة على حياة ابن الأثير وما اذا كانت له علاقة بالبغدادي ، وأخيرا نذكر كلمة أيضا عن معاصريه من المؤرخين والكتاب الذين كان لهم منهجا مخالفا عما اتبعه ابن الأثير .



عاش البغدادي ومعاصريه من المؤرخين والكتاب المبرزين في فترة غلبت عليها الحروب الخارجية بين المسلمين واعدائهم من جهة ، والصراعات الداخلية بين زعماء المسلمين من جهة أخرى .

فمن الناحية الأولى ، كانت فترة من أنشط مراحل الحروب الصليبية ، كان صلاح الدين الأيوبي فارسها المجلى الذي لقيه البغدادي أكثر من مرة . من ناحية أخرى تميزت كذلك بصور عديده من صور الصراعات الداخلية التي اشتد أوارها بين سلاطين وحكام البلاد والمناطق المختلفة طمعا في الزعامة ، أو رغبة في التوسع وزيادة رقعة أملاكهم على حساب الآخرين ، كما حدث بين أبناء صلاح الدين وخلفائه .

(٤٥) وليات الاميان لابن خلكان - ج ٣ ، ص ٣٤٨ .

وهنا يبرز لنا السؤال التالي :

هل من الممكن أن يكون البغدادي قد لقي ابن الأثير بالموصل خلال زيارته لها بعد خروجه من بغداد طلبا للعلم وتعرف كل منها على اهتمامات الآخر العلمية ؟

المصادر التي بين أيدينا تقف صامته أمام الاجابة على هذا السؤال ، بل على أى اجتماع آخر أو لقاء حتى عند حديثها عرضا عن تواجدهما في مكان أو مدينة واحدة ، لذلك لا نستبعد لقاء الموصل حيث منزل ابن الأثير الدائم تقريبا ومركز نشاطه العلمى الأساسى .

وأما رحلته في طلب العلم فيمكن أن نستخلصها من كتاباته ومن ترجم له ، فقد درس الحديث على الشيخ أبي الفرج عبد المنعم بن عبد الوهاب الحراني ١ ت . ببغداد ٥٩٦ هـ) - كما درس الفقه والفرائض وشيئا من الحساب والمنطق وعلم الهيئة على أبي العباس أحمد بن وهبان المعروف بابن أفضل الزمان (ت . بمكة ٥٨٥) ، كما درس النحو واللغة والقراءات على الشيخ الضرير أبو الحرم مكى بن ريان (ت بالموصل ٦٠٣ هـ)^(٤٦).

بعد وفاة صلاح الدين في أوائل سنة ٥٨٩ هـ توزعت أملاكه بين أبنائه وإخوانه ، فكانت دمشق والمناطق المجاورة لها من نصيب ولده الأفضل نور الدين على ، بينما استقر ملك ابنه الأصغر العزيز عثمان في مصر . وقبل انتهاء هذه السنة وصل سلطان مصر على رأس جيوشه الى الشام للاستيلاء على أملاك أخيه الأفضل الذى كان منصرفا الى ملذاته وحياة المتعة .

وكان ابن الأثير في دمشق خلال هذه الواقعة وأشار

اليها في تاريخه ضمن أحداث سنة ٥٩٠ هـ فقال : « وفي هذه السنة وصل الملك العزيز عثمان بن صلاح الدين وهو صاحب مصر الى دمشق فحضرها وبها أخوه الأكبر الملك الأفضل علي بن صلاح الدين - وكنت حينئذ بدمشق »^(٤٧) .

ومن ناحية أخرى فقد حدثنا البغدادي أنه كان هو الآخر بدمشق خلال تلك الأحداث ، وبعد المصالحة بين الأخوين المتحاررين لقي البغدادي الملك العزيز عثمان في مرج الصفر ، ويبدو أنه كاشفه برغبته في الخروج معه الى مصر فاستجاب له ، ومنحه عطاء سخيا ، فقال : « وأقمت بدمشق وملكها الأفضل وهو أكبر الأولاد في السن الى أن جاء الملك العزيز بعساكر مصر يحاصر أخاه بدمشق ، فلم ينل منه بغية ، ثم تأخر الى مرج الصفر لقولبنج عرض له ، فخرجت اليه بعد خلاصه منه فاذن لي في الرحيل معه ، وأجرى على من بيت المال كفايتي وزيادة »^(٤٨) .

وأول ما يلفت النظر في هذا النص أنه يعطي صورة لكتابات البغدادي التاريخية ، فهو يتحدث عن واقعة من وقائع الصراع الداخلى بين الحكام المسلمين المتنافسين ، شاهد أحداثها ونتائجها .

كما نتبين من النص أيضا تواجد البغدادي مع ابن الأثير في دمشق في هذه السنة ٥٩٠ هـ . وقد دخلها الأول - كما نعرف - بعد أن لقي صلاح الدين بالقدس في منتصف سنة ٥٨٨ هـ ، وكتب له هو وأبنائه عطاء على ديوان المسجد الأموى .

وأغلب الظن أن الحاجة الى المساعدة هي التي دفعت ابن الأثير للذهاب الى دمشق ولكن بعد وفاه صلاح

(٤٦) الكامل لابن الأثير ، ج ١٢ ، أنظر على التوالي ص ٤٢ ، ٤٣ ، ٥٩ ، ٥٨ ، حيث ذكر ولده شيوخه وبين مفضلهم وعلمهم ، أنظر كذلك . الوفيات لابن خلكان - ج ٤ ، ص ٣٤٨ .

(٤٧) الكامل لابن الأثير - ج ١٢ ، ص ١٠٩ .

(٤٨) العيون لابن أبي أصيبعة ، ص ٦٧٩ .

العظيم ، وتردد اسمه في حاضرة الملك الرحيم وفي بقية املاكه ، وغدا « الكامل » وصاحبه حديث الخاص والعام ، ولع - في نفس الوقت - اسم بدر الدين لؤلؤ وعلت مكانته بعد أن تسلم في سنة ٦١٥ هـ ، تقليد الخليفة العباسي الناصر لدين الله بتفويضه النظر في أمر الدولة نيابة عن ملكها نور الدين أرسلان شاه الذي لم يكن قد تجاوز العاشرة من عمره (٥١) .

ومن العجيب الا تذكر المصادر شيئا عن أى اتصال بين المؤرخ الكبير ، والعالم الطبيب في الفترة المتأخرة من حياته التي بلغا فيها مكانة سامية وشهرة واسعة . فقد تواجدا في سنة ٦٢٦ هـ في بلاط أمير حلب ، شهاب الدين طفريل ، الذي كان مركز لعدد كبير من العلماء المبرزين .

وقد حدثنا ابن خلكان عن زيارة ابن الأثير لمدينة حلب وتكريم أميرها له ، ولقائه هو به فقال : « ولما وصلت الى حلب في أواخر سنة ست وعشرين وستمائة ، كانت عز الدين المذكور مقيما بها في صورة الضيف عند الطواشي شهاب الدين طفريل الخادم أتابك الملك العزيز بن الملك الظاهر صاحب حلب ، وكان الطواشي كثير الاقبال عليه ، حسن الاعتقاد فيه ، مكرما له » ، ثم ذكر بعد ذلك لقائه بابن الأثير ، واعجابه به ويعلمه ، واهتمام المؤرخ الكبير به ، فقال : « فاجتمعت به ، فوجدته رجلا مكملًا في الفضائل وكرم الأخلاق وكثرة التواضع ، فلا زمت التردد اليه ، وكان بينه وبين الوالد - رحمه الله تعالى - مؤانسة أكيدة ، فكان بسببها يبالغ في الرعاية والأكرام » (٥٢) .

الدين ، وكان هدفه لقاء أخيه ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن أبي الكرم محمد الشيباني الجزري ، وزير الملك الأفضل صاحب دمشق . ويبدو أنه لم ينجح في مسعاه لدى أخيه الذي كان صاحب اليد العليا في تصريف أمور الدولة ، وربما كان طلبه المساعدة من أخيه بعد أن تعذر عليه الاستمرار في كتابه تاريخه ، فقال : « فلما جمعت أكثره أعرضت عنه مدة طويلة لحوادث وقواطع تواتت وتعددت » (٤٩) .

ويبدو أن توقف ابن الأثير عن الكتابة وعجزه عن اتمام مؤلفه استمر لفترة ، فلما بلغت اخباره مسامع الملك الرحيم بدر الدين لؤلؤ الأتابكي - صاحب الموصل - وعرف حقيقة ظروفه ، ساعده وشجعه على اتمام الكتاب ، وقد أشار على اتمام الكتاب ، وقد أشار الى ذلك أيضا فقال : « والعزم على اتمامه فاتر ، والعجز ظاهر للاشتغال بما لا بد منه لعدم المعين والمظاهر ، فبينما الأمر كذلك اذ برز أمر من طاعته فرض واجب ، واتباع أمره حكم لازب ، من أحيا المكارم وكانت أمواتا ، من عم رعيته عدله ونواله وشملهم احسانه وافضاله ، مولانا ، مالك الملك الرحيم ، والعالم المؤيد ، المنصور ، المظفر بدر الدين ، ركن الاسلام والمسلمين ، محي العدل في العالمين ، خلد الله دولته ، فحينئذ ألقى عني حلبات المهمل ، وألقت الدواة وأصلحت القلم وجعلت الفراغ أهم المطلوب ، واذا أراد الله أمرا هيا له السبب ، وشرعت في اتمامه مسابقا ، وقد سميت اسمي يناسب معناه وهو : الكامل في التاريخ » (٥٠) .

هكذا ملأت أسماع أهل الموصل شهرة المؤرخ

(٤٩) الكامل لابن الأثير - ج ١ - ص ٤ ، أنظر كذلك ، النجوم الزاهرة ، لابن تفرى بردى ، ج ٦ ص ١٢٠ ، الذي وصف ضياء الدين وزير الملك الأفضل وأخوه ابن الأثير ، بسوء السيرة .

(٥٠) الكامل لابن الأثير - ج ١ - ص ٦٠٥ .

(٥١) نفس المصدر - ج ١٢ ، ص ٣٣٤ - ٣٣٥ .

(٥٢) وفيات الاعيان لابن خلكان - ج ٣ ، ص ٣٤٩ .

عمارتها وخيرها بحسن سيرة أتابك شهاب الدين ، واجتمع الناس على محبته لمعدلته في رعيته ، وترك الحديث بعد ذلك لابن أبي أصيبعة الذي وصف حسن استقباله: الأمير طفريل لأستاذه ونشاطه العلمي في هذه المدينة فقال : لا وأقام الشيخ موفق الدين بحلب والناس يشتغلون عليه ، وكثرت تصانيفه ، وكان له من شهاب الدين طفريل الخادم أتابك حلب جار حسن » (٥٤) .

من كل ما سبق نستطيع أن نستنتج أن شهاب الدين طفريل قد نجح في تركيز أمور الدولة في يديه ، وساس الرعية بالحكمة والعدل ، وكان في ذات الوقت ، محبا للعلم مكرما للعلماء - كما هي عادة هؤلاء الحكام - فسعى اليه واجتمع في بلاطه نخبة كبيرة منهم كان من بينهم ابن الأثير والبغدادى ، ولذلك لا نستبعد أن يكون الثانى قد استفاد بعلم الأول الذى ذاع صيته وانتشر كتابه بين الدارسين والمشتغلين بالتاريخ لا سيما أن البغدادى لا يتحرج من أخذ العلم عن شيوخه بالسماع منهم والجلوس اليهم ، ويرى في ذلك فائدة أكبر وخيرا أعم وأنفع من الرجوع الى الكتب والقراءة فيها ، فقال : « أوصيك بأن لا تأخذ العلوم من الكتب وان وثقت من نفسك بقوة الفهم ، وعليك بالاستاذين في كل علم تطلب اكتسابه ولو كان الاستاذ ناقصا ، فخذ عنه ما عنده حتى تهجد أكمل منه » (٥٥)

وكان هذا رأى خلاصة تجاربه الشخصية كما رأينا في سيرته ووضح في زيارته الأولى لمصر ولقائه بعلماء القاهرة الثلاثة الذين كان لاثنتين منها على الأقل أبعد الأثر في دراساته الطبية والفلسفية .

لذلك لا نستبعد أن يكون شيخنا قد لقي ابن

ولا شك أن ابن الأثير لقي من الأمير طفريل قدرا كبيرا من الرعاية والاهتمام جعلته هو الآخر يفيض في ذكر مناقبه ومكارم اخلاقه ، وحسن سياسته ، ووفائه لسيدته ، فقال : لما توفى الظاهر ، احسن شهاب الدين هذه السيرة في الناس وعدل فيهم ، وأزال من السنن الجارية ، وأعاد املاكا كانت قد اخذت من أربابها ، وقام بتربية الطفل أحسن قيام ، وحفظ بلاده ، وأعاد املاكا كانت قد اخذت من أربابها ، وقام بتربية الطفل أحسن قيام ، وحفظ بلاده ، واستقامت الأمور بحسن سيرته وعدله ، ثم زاد في تقريظه حتى فضله - رغم أصله المتواضع - على جميع سلاطين وحكام المسلمين في زمانه ، فقال : « وما أقبح الملوك وأبناء الملوك أن يكون هذا الرجل الغريب المنفرد أحسن سيرة وأعف عن أموال الرعية ، وأقرب الى الخير منهم ، ولا أعلم اليوم في ولاية أمور المسلمين أحسن سيرة منه » (٥٦)

ومن المرجح أن هذا الأمير وأمثاله - كما رأينا من قبل الملك الرحيم صاحب الموصل - كانوا يتنافسون على استقطاب العلماء والفقهاء المبرزين الى عمالكهم لاضفاء قدرا كبيرا من الاجلال والتقدير والاحترام لهم ولدولهم ، فكان مشاهير العلم والأدب والفقهاء كالنجوم المتألثة في مجالسهم ، ويمدحونهم على ما ينالهم من عطائهم والملوك والأمراء ، في نفس الوقت - يفاخرون بهم منافسيهم من الحكام الآخرين .

فاذا انتقلنا الى البغدادى - حدثنا هو الآخر عن وصوله الى حلب في نفس السنة ، ولم يغفل كذلك الإشارة بأميرها وأعماله المعمارية بصورة خاصة التى لفتت نظره بكثرتها بعد زيارته السابقة فقال : « ودخلنا حلب يوم الجمعة تاسع شوال فوجدناها قد تضاعفت

(٥٣) الكامل لابن الأثير - ج ١٢ ، ٣١٤ .

(٥٤) الميون لابن أبي أصيبعة ، ص ٦٩٠ .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٦٩١ .

« ارشاده » مجموعات متنوعة من المشاهير في العلوم المختلفة ، فجاء مؤلفه أقرب الى كتب التراجم وسير الرجال منه الى التاريخ ، فقال : « وجمعت في هذا الكتاب ما وقع الى من أخبار النحويين واللغويين ، والنسابين ، والقراء المشهورين ، والاخباريين ، والمؤرخين ، والوراقين المعروفين ، والكتاب المشهورين ، وأصحاب الرسائل المدونة ، وأرباب الخطوط المنسوبة والمعينة ، وكل من صنف في الادب تصنيفا ، أوجع في فنه تأليفا » (٥٦) .

وكغيره من مشاهير العلماء الذين ضنوا بمؤلفاتهم على زملائهم خشية التقليد والاقتباس ، فقد بخل ياقوت بكتابه وحجبه عن الناس محتجا بعدم الانتهاء منه واخراجه في صورته النهائية ، الا أن هذه الأثرة والمضنة بالعلم والامساك عن نشر الكتاب حفز العديد من المبرزين في العلوم الى محاكاة الكتاب وشحذ همهم للتأليف على منواله ، وقد اعترف ياقوت نفسه بذلك ، وان كان تحداهم أن يأتوا بمثله ، فقال . « وقد أقسمت الا أسمح باعارته ما دام في مسودته لئلا يلح طالبا بالتماسه ، ولا يكلفني ابرازه في كناسه ، فحملهم منعى على احتدائه وتصنيف شرواه في استوائه ، وما أظنهم يشقون عبارة ، ويحسنون ترتيبه واسطاره » (٥٧) ، وبلغ من فرط اعجاب ياقوت الحموي بكتابه ، وتفاخره به ، وإثاره له أنه لم يشأ أن يسبقه أحد الى اخراج مثله أو ينسب الى سواء لشدة المعاناة وضخامة الجهد الذي بذله في جمع مادته ، وفي ذله يقول : « واعلم أنني لو اعطيت حمر النعم وسودها ، ومقائب الملوك وبندوها لما سررت أن ينسب هذا الكتاب الى سوى ، وأن يفوز بقصب سبقه الاي لما قاسيت في تحصيله من المشقة ، وطويت في تكميله من طول الشقة

الاثير أكثر من مرة أو على الأقل اطلع على الأجزاء الاولى من كتابه وأفاد منها قبل أن يولى علم التاريخ اهتمامه ويتجه الى التأليف والتصنيف فيه . أما صمت البغدادي وتجاهل من ترجم له عن ذكر أية اشارة الى ذلك فيمكن تعليقه بما كان يتمتع به ابن الأثير من شهرة ومكانة كمؤرخ فاقنا شهره البغدادي ومكانته في هذا الميدان كما أن الكامل في التاريخ كان هو الآخر أكثر معرفة ورواجا من أى مؤلف آخريين المهتمين بالتاريخ في حياة صاحبه ، ولا نحيد عن الحقيقة وناموس الطبيعة البشرية اذا قلنا أن مثل هذا التفوق الظاهر لابن الاثير يولد شيئا ولو قليلا من الغيرة والكراهية في نفوس من هم دونه وأقل منه ذكرا في هذا المجال العلمي .

فاذا انتقلنا بالحديث الى معاصري البغدادي من تحولوا عن التاريخ العام الذي مارسه ابن الاثير بنجاح وتفوق ، الى الكتابة في « سير الرجال » التي استهوت الكثيرين من كبار الكتاب وأئمة المؤرخين في ذلك الزمان لوجدنا من روادهم الأوائل ياقوت الحموي (ت ٦٢٦ هـ) صاحب « ارشاد الاريب الى معرفة الاديب » الذي اشتهر باسم « معجم الادباء » وابن خلكان (ت ٦٨١ هـ) صاحب « وفيات الاعيان وأبناء ابناء الزمان » من أكثرهم ذكرا وشهرة .



ياقوت الحموي والارشاد :

سلك ياقوت في كتابة « ارشاد الاريب » طريقا ومنهجيا مخالفا لابن الاثير في كتابه « الكامل » ، كما تباينا في مادتيها العلمية . فاذا كان الأول صنف كتابه في التاريخ العام على نظام السنين ، فان الثاني جمع في

(٥٦) معجم الادباء لياقوت الحموي - ج ١ ، ٤٨ ، ٤٩ -

(٥٧) نفس المصدر - ج ٢ ، ص ٦٣٨ ، ٦٢٢ .

فلا غرو أن أمنعه من ملتسمه ، وأحجبه من الراغبين فيه » (٥٨) .

ويبدو أن هذا الأديب الرومي الاصل كان شديد الحرص على عدم نشر مؤلفاته ووضعها بين أيدي طلاب العلم وفي متناول المشتغلين به حتى أواخر أيام حياته ، فلما شعر بدنو أجله خلال اقامته بحلب في سنة ٦٢٦ هـ ، وقف كتبه على أحد المساجد الصغيرة في بغداد ، وسلمها الى « ابن الأثير » الذي وثق به ، واطمأن اليه ، فحملها شيخ المؤرخين في زمانه الى مسجد الزيدى بدرب دينار في حاضرة العباسيين تنفيذاً لوصية صاحبه (٥٩) .

من كل ما سبق يمكننا القول أن كتاب « ارشاد الاريب » لياقوت الحموي كان من أول كتب التراجم التي نهج على شاكلتها العديد من معاصريه - رغم الخطر الذي فرضه عليه صاحبه - كما سار على نفس النهج الكثيرون ممن جاءوا بعده .



ابن خلكان والوفيات :

إذا كان ياقوت الحموي من الرواد المبرزين في كتب التراجم والسير في الزمن الذي عاش فيه البغدادي ، فإن القاضي شمس الدين احمد بن خلكان (ت ٦٨١ هـ) كان من أعظم المصنفين في هذا الفن ، ويمكن اعتبار كتابه الذي سماه « وفيات الأعيان وأبناء الزمان » مما ثبت بالنقل أو السماع أو أثبتته العيان « ليس فقط كتاب تراجم ولكن كتاب تاريخ أيضا كما قال : « هذا مختصر في التاريخ ، دعاني الى جمعه أي كنت مولعا بالاطلاع

على أخبار المتقدمين من أولى النباهة وتواريخ وفياتهم وموالدهم ، ومن جمع منهم كل عصر ، فوقع لي منه شيء حملني على الاستزادة وكثرة التتبع ، فعمدت الى مطالعة الكتب الموسومة بهذا الفن ، وأخذت من أفواه الائمة المتقنين له ما لم أجده في كتاب ، ولم أزل على ذلك حتى حصل عندي منه مسودات كثيرة في سنين عديدة ، وغلق على خاطري بعضه ، فصرت اذا احتجت الى معاودة شيء منه لا أصل اليه الا بعد التعب في استخراج له لكونه غير مرتب ، فاضطرت الى ترتيبه ، فرأيت على حروف المعجم أيسر من على السنين فعدلت اليه والتزمت فيه بتقديم من كان أول اسمه الهمزة ثم من كان ثاني حرف من اسمه الهمزة » (٦٠)

إذا كان الدافع هنا لابن خلكان الى تأليف كتابه هو تسهيل الرجوع الى المادة العلمية الضخمة التي جمعها عن طريق ترتيبها وتنظيمها وتبويبها ، فقد كان لدى ياقوت الحموي سببا آخر عكس هذا السبب في الترتيب المرحلي ، فقد حفز ياقوت على التأليف جمع المادة نفسها التي استهوت به من مصادر عديدة المختلفة ، قال : « فما زلت منذ غزيت بغرام الأدب وألهمت حب العلم والطلب ، مشغولاً بأخبار العلماء ومتطلعا الى أبناء الأدباء أسائل عن أحوالهم وأبحث عن نكت أقوالهم بحث المغرم الصب والمحب عن الحب ، وأطوف على مصنف فيهم يشفى العليل ويداوى لوعة الغليل فما وجدت في ذلك تصنيفا سافيا ولا تأليفا كافيا » (٦١) .

كذلك بلغت النظر في نص ابن خلكان اعترافه بأن دراسة التاريخ وفهمه - كأى علم آخر - تعتمد على قراءة الكتب واستيعابها ، مع السعى - في ذات الوقت - الى

(٥٨) المصدر نفسه - ج ١ ، ص ٦١ .

(٥٩) معجم الأدباء لياقوت - ج ١ ص ٤٠ من المقدمة . أنظر روايه أخرى للقطبي (ت ٦٤٦ هـ) نفرد بها وذكر لها أن ابن الأثير احتفظ بكتب ياقوت حتى طالبها بها أهل بغداد فسبر بعضها وأعرض عن البعض د . شاکر مصطفى - التاريخ المؤرخون طبعه أول - بيروت ١٩٧٩ م - ج ٢ ص ١١١ - ١١٢ .

(٦٠) وفيات الأعيان لابن خلكان - ج ١ ، ص ١٩ - ٢٠ .

(٦١) معجم الأدباء لياقوت - ج ١ ، ص ٤٥ - ٤٦ .

شاهدتهم ونقلت عنهم أو كانوا في زمني ولم أرهم ، ليطلع على حالهم من يأتي بعدي ، ولم أقصر هذا المختصر على طائفة مخصوصة مثل العلماء أو الملوك أو الأمراء أو الوزراء أو الشعراء ، بل كل من له شهرة بين الناس ويقع السؤال عنه ذكرته وأثبت من أحواله بما وقفت عليه مع الإيجاز كيلا يطول الكتاب ، وثبت وفاته ومولده ان قدرت عليه ، ورفعت نسبه على ما ظفرت به » (٦٣)

ويجلى لنا هذا النص أمران هامان ، أولهما : اهتمام ابن خلكان - كأستاذه - ابن الأثير بتتبع أنساب من ترجم لهم وكذلك ذكر عام مولده ووفاته كلما أمكن ذلك . والآخر أنه أرخ لكثير من عاصره أولقيهم أو سمع عنهم من الفئات المختلفة دون تمييز أو تحديد ، مما أضفى على الكتاب قدرا كبيرا من الأهمية وجعل لصاحبه منزلة متميزة بين علماء عصره والعصور التالية ، وقد شهد له ابن تغري بردي الذي نقل عنه كثيرا في تاريخه فقال : « كان اماما عالما فقيها ، أدبيا شاعرا مفتنا ، مجموع الفضائل ، معدوم النظر في علوم شتى - حجة فيما ينقله ، محققا - لما يورده ، منفردا في علم الادب والتاريخ » (٦٤)

ومن الجدير بالذكر أن ابن خلكان بعد أن حفظ القرآن وسمع الحديث عن علماء مدينة اربل التي ولد بها سنة ٦٠٨ هـ ، رحل الى الموصل وتفق على الكمال بن يونس الذي درس عليه البغدادي من قبل .

ولما دخل حلب في سنة ٦٢٦ هـ لقي بها أستاذه ابن الأثير وقد تواجد مع الاثنين البغدادي وياقوت الحموي ، فتلا الأربعة العظام في سماء دولة الأتابك

لقاء المؤرخين لهم بعلو الكعب للسمع منهم والأخذ عنهم ، وقد أفصح هنا فيما صمت عنه البغدادي ، كذلك رأى - ابن خلكان - في تبويب كتابه على أساس التراجم وترتيبها على حروف المعجم سهولة أكثر للقارئ وتيسيرا له عما اذا اتبع فيه نظام السنين ، وهو في ذلك يخالف تاريخ استاذه ابن الأثير ، وان كان لم يغمضه مكانته العلمية ولا استاذيته له ، فكثير ما استعمل عبارة « قال شيخنا » عندما ينقل عنه ويقتبس من تاريخه .

من ناحية اخرى فقد اهتم صاحب « الوفيات » واجتهد في جمع المادة العلمية والتحرى عنها ليدخل الى نفس القارئ والباحث اكبر قدر ممكن من الطمأنينة - وفي نفس الوقت - يرفع من قيمة كتابه ومكانته لدى المشتغلين بالتاريخ ، فقال : « فاني بذلت الجهد في التقاطه من فطان الصحة ، ولم اتساهل في نقله ممن لا يوثق به ، بل تحررت فيه حسبما وصلت القدرة اليه » (٨٢) .

بعد ذلك فصل لنا الحديث عن ذوى الفضل وأصحاب الشهرة والمبرزين في المجالات العلمية المختلفة الذين اهتم بهم وبالترجمة لهم ، كما فعل ياقوت من قبل ، ثم زاد عليه ايضاح الاسباب التي دعت الى عدم الترجمة لبعض كبار الشخصيات الاسلامية التي من المفروض ألا يغفل الحديث عنها فقال : « ولم أذكر في هذا المختصر احدا من الصحابة رضوان الله عليهم ، ولا من التابعين رضى الله عنهم ، الا جماعة يسيرة تدعو حاجة كثير من الناس الى معرفة أحوالهم ، وكذلك الخلفاء ، لم أذكر احدا منهم اكتفاء بالمصنفات الكثيرة في هذا الباب ، ولكن ذكرت جماعة من الأفاضل الذين

(٦٢) الوفيات لابن خلكان - ج ١ ، ص ٢١ .

(٦٣) الوفيات لابن خلكان - ج ١ ، ص ٢٠ .

(٦٤) النجوم الزاهرة لابن تغري بردي - ج ٧ ، ص ٣٥٤ .

بدر الدين طفريل الذي أجزل لهم المنح والعطايا كما أشرنا من قبل .

وتردد صاحب « الوفيات » بعد ذلك على دمشق ، كما زار مصر التي قضى بها فترة مشمرة من حياته أتم خلالها كتابه الذي اشتهر به ، فقال : « وكان ترتيبه له في شهور سنة أربع وخمسين وستمائة بالقاهرة المحروسة » (٦٥) .

ولا شك أن ابن خلكان قد استمد شهرته كمؤرخ من « الوفيات » بصورة خاصة الذي لقي اقبالا كبيرا من الناس كافة كغيره من كتب التراجم والسير التي راجت سوقها في ذلك الزمان ، وقد أشار الى ذلك وبين أسبابه وقال : « أعلم حباك الله بحسن رعايته ، وأمدك بفضل هدايته أن هذا الفن من العلم ليس من بابيه من يطلب العلم للمعاش أولتحصل الزينة والرياش ، ولا هو مما ينفق في المدارس ، أو يناظر به في المجالس ، انما هو علم الملوك والوزراء والحلة من الناس والكبراء ويجعلونه ريبعا لقلوبهم ، ونزهة لنفوسهم وترتاح اليه أرواحهم ، وتشتمل عليه أمزاجهم ، فهو ربيع النفوس النفيسة ورأس مال العلوم الرئيسية » (٦٦) .



من عرضنا السابق لمؤلفات ابن الاثير ، وياقوت الحموي ، وابن خلكان ، أشهر وأقرب من عاصروا البغدادي ، وجمعهم أكثر من مرة مدينة واحدة نلاحظ أنه ساد في ذلك الزمان منهجان رئيسيان في كتابه التاريخ ، الاول استعمله ابن الاثير في « الكامل » ويؤرخ فيه للتاريخ العام على نظام السنين ، والآخر استخدمه ابن خلكان في الوفيات ، الذي سار فيه على نهج كتب « علم الرجال » ورتبه على حروف المعجم ،

مقتنيا في ذلك - على ما يبدو - أثر ياقوت الحموي في « معجم الأدباء » وغدا هذا المنهج الأخير في زمن الماليك كما كان من قبل في عصر الأيوبيين - من أبرز معالم كتابه التاريخ والتأليف فيه نفس الأسباب السابقة - فكان الجهاد ضد الصليبيين القادمين من الغرب ، ومن موجات المغول المدمرة الوافدة من المشرق من أهم الأسباب التي أظهرت أشكالا عديدة للشجاعة والاقدام ونماذج مختلفة للبطولة والفروسية فاندفع الكتاب والمؤرخين لتسجيل هذه الانتصارات التي حققها أصحاب هذه الأعمال العسكرية الفذة في ساحات الوغى ، فكتب ابن عبد الظاهر (ت ٦٩٢ هـ) في سيرة كل من الظاهر بيبرس والاشراف خليل بن قلاوون صاحب الفضل في تطهير أرض الشام من آخر أثر للوجود الصليبي بعد أن نجحت جيوشه في الاستيلاء على عكا وانطاكية سنة ٦٩٠ هـ ، وابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢ هـ) صاحب كتاب « الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة » ، والسخاوي (ت ٩١٢ هـ) صاحب « الضوء اللامع في أعيان القرن التاسع » .

وهناك فريق آخر رأى التأليف في التاريخ الخاص ، أي لدولة أو لأسرة معينة كما فعل ابن واصل (ت ٦٩٧ هـ) في كتابه « مفرج الكروب في أخبار بني أيوب » وابن وصيف شاه ت ٥٩٦ هـ ، في مصنفه « جواهر البحور ووقائع الأمور وعجائب الدهور في أخبار الديار المصرية » ثم ابن تغري بردي (ت ٨٧٤ هـ) صاحب « النجوم الزاهرة » (٦٧) .

وهنا يبرز لنا السؤال الهام التالي :

أي منهج يمكن أن يكون البغدادي قد اتبعه في أهم وأكبر مؤلفاته التاريخية أو كتاب أخبار مصر الكبير ؟

(٦٥) الوفيات لابن خلكان - ج ١ ص ٢١ .

(٦٦) معجم الأدباء لياقوت الحموي - ج ١ ، ص ٦٤ .

(٦٧) مصر في المصور الوسطى ، لعبد الرحمن الرافعي ، سعيد عاشور ، ص ٥٥٠ - ٥٥١ .

أنظر كذلك : د . شاذي مصطفى - التاريخ العربي والمؤرخون - ج ٢ ، ص ١٩٣ - ١٩٤ .

مكة جلال الدين أبي السعادات بن ظهيرة ، وسمع كتاب « فضل الخيل » للحافظ شرف الدين الدمياطي ، وعرف شيئا من علم الهيئة الى جانب علم النغم وضروب والايقاع الذي « لم يكن فيه مثله في زمانه » . وقد استهواه بعد ذلك علم التاريخ ، فلازم أشهر مؤرخي عصره مثل الشيخ تقي الدين المقرئزي (ت ٨٤٥ هـ) صاحب الخطط ، والسلوك ، وقاضي القضاة بدر الدين محمود العيني (ت ٨٥٥ هـ) صاحب « عقد الجمان في تاريخ أهل الزمان » ، « واجتهد في ذلك الى الغاية ، وساعده جودة ذهنه ، وحسن تصويره ، وصحيح فهمه حتى برع ومهر وكتب وحصل وصنف وألف وانتهت اليه رئاسة هذا الشأن في عصره » (٦٨) .

أما كتابه فقد كفانا مؤلفه مشقة البحث في أسباب تأليفه ، والمنهج الذي اتبعه ، والمواضيع والأحداث التي وقف عندها وركز عليها أكثر من غيرها ، بالاضافة الى نقطة البداية التي انطلق منها والخاتمة التي انتهت عندها فقال : « فلما كان لمصر ميزة على بلد بخدمة الحرمين الشريفين أحببت أن أجعل تاريخا لملوكها مستوعبا من غير من ، فحملني ذلك على تأليف هذا الكتاب وانشائه ، وقمت بتصنيفه وأعبائه ، واستفتحه بفتح مصر وما وقع لهم في المسالك ، ومن حضرها من الصحابة ، ومن كان المتولي لذلك ، وعلى أي وجه فتحت : صلح أم عنوه من أصحابها ، وأجمع في ذلك أقوال من اختلف من المؤرخين وأهل الأخبار وأربابها ، وذلك بعد اتصال سندي الى من لي عنه رواية ، ليجمع الواقف عليه بين صحة النقل والدراية ، وأطلق عنان القلم فيما جاء في فضلها وذكرها من الكتاب العزيز ، وما ورد في حقها من الأحاديث ، وما اختصت به من المحاسن فصار لها على غيرها بذلك التمييز ، ثم أذكر

ليست اجابة هذا السؤال بالأمر السهل أو البسيط ما دام الكتاب ما يزال مفقودا حتى الآن ، لذلك اقتضت الضرورة الرجوع الى المصادر التاريخية اللاحقة على عصر البغدادي يمسى أن نجد بين دفتيها ما يزيل الغموض ويكشف لنا عن نقول أو اقتباسات من كتابه تعيننا في الوصول الى الاجابة المقبولة .

وبعد وقت وجهد وصبر في التعامل مع أمهات كتب التاريخ خاصة تلك التي اهتمت بأخبار مصر ، وعلى وجه التحديد التي صنف أصحابها عن العصر الايوبي أو الفترة التي عاش فيها البغدادي ، عثرنا - لحسن الحظ على ضالتنا المنشودة عند صاحب « النجوم الزاهرة » . وقبل الاستطراد في الحديث عما جاء في هذا الكتاب من نقول البغدادي رأينا أن نلقي بنظرة سريعة على الكتاب وصاحبه .



ابن تغري بردى ونجومه الزاهرة :

هو جمال الدين أبي المحاسن يوسف بن الأمير الكبير سيف الدين تغري بردى الظاهري ، أتابك العساكر بالديار المصرية ، ثم كافل المملكة الشامية .

ولد بالقاهرة في حدود سنة ٨١٢ هـ ، وتوفي والده بدمشق نائبا عن سلطان مصر الناصر فرج بن برقوق ، في المحرم سنة ٨١٥ هـ ، فربى يتيما وكفله زوج أخته في آخر الأمر ، قاضي القضاة في مصر جلال الدين عبد الرحمن البلقيني الشافعي ، الذي يرجع اليه الفضل الأكبر في تربيته وتعليمه وتنشئته منذ نعومة أظفاره محبا للعلم منصرفا اليه ، فحفظ القرآن الكريم في صغره ، ثم انصرف الى الحديث والفقه ، ودرس النحو والتصريف واللغة والبديع والأدب ، وقرأ مقومات الحريري على العلامة قوام الدين الحنفي ، وشعر حافظ عصره الشيخ شهاب الدين أحمد بن حجر ، وقاضي

(٦٨) أنظر ترجمة ابن تغري بردى بقلم تلميذه وصديقه أحمد بن حسن التركمان المعروف بالمرحى في النجوم الزاهرة - ج ١ ، ص ٩ - ١٧ .

التعرف من خلالها على الأحوال الاقتصادية للبلاد التي - كما هو معروف - تتوقف بالدرجة الأولى في رخائها أو سنوات القحط التي تتعرض لها على أحوال الفيضان وكمية المياه التي يحملها الى أرض مصر النيل في كل سنة . كما ان سيرة السلاطين والترجمة للملوك البلاد وحكامها وأمرائها . وولاة الاقاليم في بعض الأحيان من الموضوعات الرئيسية التي شغلت حيزا كبيرا وهاما في هذا السفر العظيم .

على أنه لا يغيب عن ذهننا هنا أمران هاما : أولهما : ما أشار اليه النص السابق في مطلعته بالخدمة التي كانت تقدمها مصر للحرمين الشريفين ، والمقصود هنا الكسوة الشريفة التي كانت تنسج وتزخرف بخيوط من الفضة والذهب وكتابات تحمل بعض النصوص القرآنية وعبارات التبريك والدعاء وكانت تعمل الكسوة في مصر ويقدمها سلاطين الممالك للكعبة المشرفة وقبر الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) في يوم مشهود واحتفال مهيب في كل عام لذلك كانت عبارة « حامي الحرمين الشريفين » من أهم ألقاب سلاطين مصر الذين حرصوا على إلحاقها بأسمائهم في العديد من مكاتباتهم ورسائلهم الدلالة على إشراف الدولة المصرية وحمايتها لهذه البلاد في ذلك الزمان .

أما الأمر الآخر الذي يستوقف نظرنا في النص السابق فهو أن ابن ثغري بردى اتبع في كتابه نظام السنين مبتدئا بأخبار فتح مصر سنة ٢٠ هـ ، وانتهى الى أحداث سنة ٨٧٢ هـ ، وهذا يعني أنه عاصر في أواخر أيامه فترة الفتن والقلقل وعدم الاستقرار التي تعرضت لها البلاد بعد خلع السلطان المؤيد أحمد بن الأشراف إينال في رمضان سنة ٧٦٥ هـ ، حتى نجاح أبو النصر قايتباي في رجب سنة ٨٧٢ هـ في تولي السلطنة ، وخلال تلك السنوات السبع توالى على الحكم خمسة سلاطين لم

من وليها من يوم فتحت وما وقع في دولته من العجب ، واحدا بعد واحد لا أقدم أحدا منهم على أحد باسم ولا كنية ولا لقب ، ثم ذكر أيضا في كل ترجمة ما أحدث صاحبها في أيام ولايته من الأمور ، وما حدده من القواعد والوظائف والولايات في مدى الدهور ، ولا اقتصر على ذلك بل استطرد الى ذكر ما بني فيها من المباني الزاهرة كالميادين والجوامع ومقاييس النيل وعمارة القاهرة أولا بأول أذكره في يوم مبناه ، وفي مبناه ، وفي زمان سلطانه مستوعبا لهذا المعنى ضابطا لشأنه ، على أنني أذكر من توفي من الأعيان في دولة كل خليفة وسلطان باقتصار ، بعد فراغ ترجمة المقصود من الملوك مع ذكر بعض الحوادث في مدة ولاية المذكور في أيما قطر من الأقطار ، وأبدأ فيه بعد التعريف بأحوال مصر بولاية عمرو بن العاص في المملكة الإسلامية ، ثم بعد ذلك ملك كل واحد على حده ، وما وقع في أيامه الى الدولة الاشرافية الاينالية (٦٩) .

يوضح النص الهام السابق أهمية الكتاب التي استمدتها من الموضوعات العديدة والمتنوعة والأحداث الهامة التي أوردها المؤلف في هذا الكتاب وقد ترك لقلمه العنان في أول الأمر للاشادة بفضل مصر ومكانتها السامية على ما عداها من البلاد معتمدا في ذلك بما جاءت به النصوص القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة ، ثم فصل في أخبار الفتح الإسلامي لها وبين ما اتفق المؤرخون عليه وما اختلفوا فيه ، كما تحدث عن النظم وأصحاب الوظائف الهامة في الدولة وما استجد فيها ، وانفرد عن كثير من المؤرخين والكتاب الآخرين الذين كتبوا في ذات الموضوع - تاريخ مصر - بما تحدث به عن المباني والمنشآت والطرق والميادين ، كما لم يغفل الحديث عن مقياس النيل ليتعرف على زيادته أو نقصانه في كل عام ، وفي ذلك وقفة ذكية من المؤلف يمكن

للسلاطين الأيوبيين ، كما هو الحال - على سبيل المثال لا الحصر - مع ابن خلكان صاحب « الوفيات » ، وابن شداد صاحب « النوادر السلطانية » ، والذهبي صاحب « مختصر تاريخ دول الاسلام » ، وأبو المظفر شمس الدين يوسف بن قز أو غلى ، سبط بن الجوزي ، صاحب « مرآة الزمان » .

ويتمنا في هذه الدراسة أن نركز على ما نقله صاحب « النجوم الزاهرة » عن موقف الدين البغدادي .

من المفيد من الضروري أيضا قبل أن نستعرض في الحديث عن النص الذي نقله ابن تغري بردي عن البغدادي أن نشير الى أن هذا الأخير عاش في زمن الأيوبيين ، وعاصر أربعة من سلاطينهم هم على التوالي :

١ - صلاح الدين ، مؤسس الدولة ، الذي لقيه البغدادي مرتين .

٢ - الملك العادل سيف الدين أبوبكر وقد عاصره في فترتين متميزتين ، الأولى وهو يعمل في خدمة أخيه صلاح الدين . والثانية بعد وفاته ونجاح العادل في ضم أكثر أملاكه ، ثم توزيعها على أبنائه .

٣ - الملك العزيز عثمان بن صلاح الدين الذي قضى البغدادي معه خلال سلطنته على مصر وبعدها ، أطول فترة مكثها في هذه البلاد كانت من أخصب سنوات عمره التي كتب فيها بصورة خاصة مؤلفاته التاريخية .

٤ - الملك الكامل بن العادل صاحب مصر ودمشق الذي توفي البغدادي بعد أربعة عشر عاما من توليه الحكم ، وقد قضى أكثرها في بلاد الروم .

فاذا كان السلطان صلاح الدين أهم شخصية عاصرها البغدادي - فقد كان الملك العادل أهم وأكثر من ترجم له . ولعل السبب في ذلك - كما نرى - يرجع الى أن هناك العديد من الكتاب والمؤرخين الذين لازموا

تتجاوز مدة أكثر من واحد منهم الشهرين ، بل لم يمكث آخرهم « خير بك » في السلطنة الا ليلة واحدة ، فعرف باسم « سلطان ليلة » ، وهذا يدل على شدة الصراع واستحكام التنافس على الرياسة بين الأمراء^(٧٠) .

من كل ما سبق نستطيع أن نتبين أهمية كتاب ابن تغري بردي ومكانته العلمية التي ترجع في حقيقة الامر الى المصادر التي اعتمد عليها المؤلف ونقل منها ، وبأهمية أكبر في تلك النقول التي ضاعت مصادرها الأصلية . هذا الى جانب الجهد الكبير الذي بذله المؤلف في سبيل التجري عن الموضوعات والمعلومات والأحداث التي يتضمنها الكتاب ليجعل له أهمية أكبر ويضعف من فائدته ومكانته كما رأينا في كثير من الحالات التي مرت بنا .

ومن الأمور التي نحمد لابن تغري بردي في نقوله التزامه الواضح بما اصطلاح عليه العلماء وتعارف عليه الباحثون في الوقت الحاضر « بالامانة العلمية » ، فلم يغفل في كل الحالات التي رجعنا اليها - وهي كثيرة ومنوعة - وهو ينقل أن يذكر اسم المؤلف والمؤرخ الذي ينقل عنه وفي أحيان كثيرة يذكر صفة يوضح بها طبيعة الكتاب ، ولا شك أن هذا كله يفيد الباحث والقارئ اذا كان هناك أكثر من كتاب لنفس المؤلف الذي ينقل عنه .

كما اهتم ابن تغري بردي بتحديد كل نص منقول على حدة - كما سنرى - حتى يتعرف المتابع للقراءة بداية كل فقرة ونهايتها ، ولا تختلط النقول خاصة عندما ينقل من أكثر من مصدر في موضوع واحد .

وقد ساعدنا كل ذلك على معرفة أصحاب المصادر التي أخذ عنهم وتحديد الكتب التي نقل منها .

وكان موقف الدين عبد اللطيف البغدادي من بين المؤرخين الذين نقل عنهم ابن تغري بردي وهو يترجم

(٧٠) جهر في المعصور الوسطى ، عبد الرحمن الراعي ، سعيد عاشور ، ص ١٥٨ أنظر كذلك : خطط القرطبي - ج ٢ ، ص ٢٤٤ .

ذكر ابن ثغرى بردى في أحداث سنة ٥٩٧ هـ ترجمة وافية للعادل قبل أن يفصل الكلام . كعادته ، عن الأحداث التي شهدتها البلاد في عهده ، سنة بعد أخرى .

وتحت عنوان « ذكر ولاية الملك العادل على مصر » أورد ابن ثغرى بردى تلك الترجمة المفصلة لهذا السلطان - من بينها فصلا هاما أخذه عن البغدادي ذكر فيه ما يلي :

وقال الموفق عبد اللطيف في سيرة الملك العادل « كان أصغر الأخوة وأطولهم عمرا ، وأعمقهم فكرا ، وأبصرهم في العواقب ، وأشدهم امساكا ، وأحبهم للدرهم ، وكان فيه حلم وأناة وصبر على الشدائد ، وكان سعيد الجذ ، غالي الكعب مظفرا بالاعداد من قبل النساء ، وكان نهما أكلولا يحب الطعام واختلاف ألوانه ، وكان أكثر أكله بالليل كالخيل ، وله عندما ينام رضيع . . وكان كثير الصلاة ويصوم الخميس ، وله صدقات في كثير من الأوقات وخاصة عندما تنزل به الآفات وكان كريما على الطعام يحب من يواكله ، وكان قليل الأمراض .

قال لي طيبه بمصر : اني أكل خير هذا السلطان سنين كثيرة ولم يحتج الي سوى يوم واحد . أحضر اليه من البطيخ أربعون حملا فكسر الجميع بيده ، وبالف في الأكل منه ومن الفواكه والأطعمة فعرض له تخمه فأصبح فأشرت عليه بشرب الماء الحار وأن يركب طويلا ففعل ، وآخر النهار تعشى وعاد الى صبحته .

وكان نكاحا يكثر من اقتناء السراري ، وكان غيورا لا يدخل في داره حتي الادون البلوغ ، وكان يجب أن يطبخ لنفسه مع أن في كل دار من دور خطاياها مطبخا دائرا ، وكان عفيف الفرج لا يعرف له نظر الى غير حلائله . نجب له أولاد من الذكور والاناث ، سلطن الذكور وزوج البنات بملوك الأطراف .

صلاح الدين وكانوا أشد قربا منه ، وأكثر خطوة لديه من البغدادي ، مثل ابن شداد (ت ٦٣٢ هـ) وهو صاحب « النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية » ، العماد الأصبهاني (ت ٥٩٧ هـ) صاحب « الفتح القسي من الفتح القسي » ، وأبوشامة (قتل ٦٦٥ هـ) صاحب « الروضتين في أخبار الدولتين » وغيرها ، وكلهم كتب عن صلاح الدين وأرخ لعصره وفتوحاته بافاضة وتفصيل .

أما بالنسبة للعادل فقد عاصر البغدادي ولايته من قبل صلاح الدين على أرض الجزيرة بشمال العراق ، والكرك والشوبك ببلاد الشام . وبعد وفاة السلطان أصبح هو الفارس المجلي في الميدان وصاحب اليد العليا في البلاد ، « ولما قسم البلاد بين أولاده كان يتردد بينهم ويتنقل من مملكة الى أخرى ، وكان يتصف بالشام لأجل الفواكه والمياه الباردة ، ويشقي بالديار المصرية لاعتدال الوقت فيها وقلة البرودة ، وعاش في أرغد عيش » حتى وفاته في جمادي الآخرة سنة ٦١٥ هـ (٧١) .

هكذا كانت سلطنة الملك العادل أطول فترة عاصرها البغدادي وأهمها لا سيما تلك الفترة التي أعقبت وفاة صلاح الدين والأحداث التي مرت بها البلاد من حيث الصراع بين ورثته ، والجهاد ضد الصليبيين الاعداء التقليديين لحكام المشرق الاسلامي في ذلك الزمان .

فلا غروا أن يحظى الملك العادل أكثر من غيره من سلاطين الأيوبيين ليس عند البغدادي فقط بل الآخرين أيضا . ويؤيد وجهة نظرنا هذه أن ابن ثغرى بردى وهو يؤرخ لسلاطين الأيوبيين عامة وهؤلاء الاربعة الذين عاصروهم البغدادي خاصة لم ينقل عنه الا ذلك النص الوحيد الذي وضعه ضمن الترجمات الأخرى التي ذكرها وهو يؤرخ للعادل . فلم نجد مثلا في ترجمة صلاح الدين أو العزيز عثمان ابنه ، صاحب مصر أية نقول عن البغدادي .

وماج الفرنج في أثره حتى وصل دمشق على شفاوهم ، فدخل إليها فمنعه المعتمد وشجعه وقال : المصلحة أن تقيم بظاهر دمشق . وأما الفرنج فاعتقدوا أن هزيمته مكيدة فرجعوا من قرب دمشق بعد ما عاثوا في البلاد قتلا وأسرا ، وعادوا الى بلادهم وقصدوا دمياط في البحر فنازلوها .

وكان قد عرض له قبل ذلك ضعف وصار يعثره ورم الانثيين ، فلما هزته الحيل على خلاف العادة ودخله الرعب لم يبق الا مدة يسيرة ومات بظاهر دمشق . وكان مع حرصه يبين المال عند الشدائد غاية الاهانة ببذله ، وشرع في بناء قلعة دمشق فقسم أرضها على أمرائه وأولاده .

وكانت خزائنه بالكرك ثم نقلها الى قلعة جعبر وبها ولده الملك الحافظ ، فسول له بعض أصحابه الطمع فيها ، فأتاها الملك العادل ونقل ما فيها الى قلعة دمشق ، فحصلت في قبضة ولده الملك المعظم عيسى فلم ينازعه فيها أخوته . وقيل ان الذي سول للحافظ الطمع والعصيان هو المعظم ففعل ذلك الحافظ ، وكانت مكيدة من المعظم حتى رجع اليه المال « انتهى كلام الموفق باختصار » (٧٢) .

ومن أول ملاحظتنا على هذا النص ، أن مؤلفات البغدادي التاريخية الأساسية كانت موجودة بين أيدي القراء حتى أواخر القرن التاسع الهجري (١٥ م) مما مكن ابن ثغرى بردى (ت ٨٧٤ هـ) من الرجوع إليها والنقل منها .

فاذا تتبعنا النص ذاته نجده رغم اختصاره - كما ذكر ابن ثغرى بردى في نهايته - قد تضمن أهم الأحداث التاريخية لا سيما فيما يتعلق بالصراع مع الصليبيين وان كان تناول البغدادي له قد شابه اختصار شديد في بعض الأحيان كما هو الحال بالنسبة لرويته عن الحملة الصليبية الخامسة على مصر التي قصدوا فيها مدينة دمياط في سنة ٦١٥ هـ وقد توفي العادل قبل انتهاء ذيول هذه الحملة وعاصرها من بعده ابنه الكامل وقد أشاد البغدادي في هذا النص لأن فشل العادل في مقاومة الصليبيين ومرضه كانا من أهم الأسباب التي عجلت بوفاته .

وكان العادل قد أوقع الله تعالى بغضته في قلوب رعاياه ، والمخاطرة عليه في قلوب جنده ، وعملوا في قتله أصنافا من الحيل الدقيقة مرات كثيرة ، وعندما يقال أن الحيلة تمت تنفيخ وتنكشاف وتحسم موادها ، ولولا أولاده يتولون بلاده لما ثبت ملكه ، بخلاف أخيه صلاح الدين فإنه إنما حفظ ملكه بالمحبة له وحسن الطاعة ، ولم يكن - رحمه الله - بالمنزلة المكروهة ، وإنما كان الناس قد ألفوا دولة صلاح الدين وأولاده فتغيرت عليهم العادة دلعة واحدة ، ثم ان وزيره ابن شكر بالغ في الظلم .

قال : وكان العادل يواظب على خدمة أخيه صلاح الدين ، يكون أول داخل وآخر خارج ، وبهذا جلبه وكان يشاوره في أمور الدولة لما جرب من نفوذ رأيه .

ولما تسلطن الأفضل بدمشق والعزیز بمصر قصد العزيز دمشق قال : ثم أخذ العادل يدبر الحيلة حتى يستلبه العزيز على مصر ويقيم العزيز بدمشق ففطن بعض أصحاب العزيز فرمى قلنسوته بين يديه وقال : ألم يكفك أنك أعطيت دمشق حتى تعطيه مصر فنهض العزيز لوقفه على غره ولحق بمصر .

قال الموفق : ومات الملك الظاهر غازي قبله لستين فلم يتهن العادل بالملك من بعده ، وكان كل واحد منها ينتظر موت الآخر ، فلم يصف للعادل العيش بعد موته لأمراض لزمته بعد طول الصحة والخوف من الفرنج بعد طول الأمن .

وخرجوا (يعني الفرنج) الى عكا وتحملوا على الفور منزل العادل قبالتهم على بيسان وخفي عليه أن ينزل على عقبه أفيق ، وكانوا قد هدموا قلعة كوكب ، وكانت ظهرهم ، ولم يقبل من الجواسيس ما أخبروه بما عزم عليه الفرنج من الغارة ، فاعتمر بما عودته المقادير من طول السلامة ، فغشيت الفرنج عسكره على غرة ، وكان قد أوى إليه خلق من البلاد يعتصمون به ، فركب مجدا ،

(٧٢) التتبع الزاهرة لابن ثغرى بردى - ج ٦ ، ص ١٦٦ - ١٦٩ .

ونلاحظ هنا أن ابن الاثير قد ذكر أحداث هذه الحملة ضد دمياط وجمعها في أحداث السفه التي بدأت فيها ٦١٥ هـ حتى لا يجرىء أحداثها رغم أنه هو الآخر مثل ابن ثغرى بردى يؤرخ بنظام السنين وهكذا جاءت كتابات صاحب « الكامل » كما ذكرنا في السابق متكاملة ويقول في هذه الواقعة ابن الاثير : « كان من أول هذه الحادثة الى آخرها أربع سنين غير شهر ، وانما ذكرناها هنا لأن ظهورهم كان فيها (سنة ٦١٥ هـ) - وسقناها سياقة متتابعة ليتلو بعضها بعضا » ثم بعد ذلك يستمر في ذكر تفاصيل الواقعة حتى نهايتها ضمن أحداث هذه السنة للربط والتكامل وتسهيل مهمة القارئ . (٧٣)

واذا أمعنا النظر في النص نجد أن البغدادي في حديثه الذي نقله ابن ثغرى بردى ، عن الفتنة بين الأفضل صاحب دمشق وأخيه العزيز عثمان ملك مصر يرجع السبب في عودة العزيز الى مصر وترك حصار دمشق الى خشيته من العادل عمه الذي كان يطمع في امتلاك مصر وإبقاء العزيز على دمشق بعد تنحيه الأفضل . وقد فصل ابن الاثير في تاريخه أحداث هذه الواقعة في سنة ٥٩١ هـ وهو الحصار الثاني لدمشق من جانب العزيز عثمان ملك مصر ، وانتهى بالمصالحة بين الفرسان الثلاثة الذين كانوا يتربصون ببعض العزيز عثمان ملك مصر الذي يطمع في دمشق والأفضل أخيه صاحب دمشق الذي طمع هو الآخر في امتلاك مصر ، ثم العادل عمهما الذي كان يريد الخلاص من الاثنين ، وقد انتهت أحداث هذا الحصار الثاني بالمصالحة بين الأطراف الثلاثة فتعاهدوا ، وعاد الأفضل الى دمشق ، والعزيز صحبه عمه العادل الى مصر (٧٤) .

من ناحية أخرى فقد ركز البغدادي في هذا النص الذي نقله ابن ثغرى بردى على صفات العادل ، فذكر

شدة تعلقه بالمال فبعد أن أشار الى شدة امساكه وحبه للدرهم ، عاد في آخر النص وحسن من طبيعته وقال « كان مع حرصه يبين المال عند الشدائد غاية الاهانة ببذله » وهذه في الحقيقة تشفع للعادل ما وصفه به البغدادي ، كما نعته بالحلم والصبر على المكاره ، وتمسكه بالدين ، كما قرظه عندما وصفه بنفاد البصيرة ، والقدرة الفائقة على تسيير شئون الدولة ، وفي نفس الوقت لم يهمل البغدادي النظر في حياة العادل الخاصة ، فنظر اليها نظرة صادقة مجردة من الهوى كما يتضح من حديثه عن شدة حبه للطعام ورغبته الحارفة في النساء والتسري بهن ، ويذكرنا هنا بما سبق الاشارة اليه في نصيحته للمهتم بالتاريخ بضرورة دراسة سيرة النبي (صلعم) والنظر من خلالها الى رغبات الانسان وعواطفه وغرائزه وامكان تهذيبها وتطويرها وتوجيهها الوجهة الصحيحة ، وقد نجح العادل في ذلك مما جعل البغدادي ينهي حديثه في هذا الموضوع بقوله « وكان عفيف الفرج لا يعرف له نظر الى غير حلاله » فجاءت هنا أيضا هذه العبارة كسابقتها عن المال مدحا للعادل .

كذلك يستوقف الناظر في النص مدى أثر الطب الذي تفوق فيه البغدادي على دراساته وتصانيفه الأخرى ، فعندما أراد أن يضرب لنا مثلا عن شدة نهم العادل وحبه للطعام وساق لنا قصة طبيبه وعلاج العادل بعد كمية البطيخ الضخمة التي تناولها ، فلم ينس البغدادي وهو يكتب في التاريخ أن يستشهد بالطب الذي كان دون شك من أكثر العلوم التي اشتهر بها البغدادي وألف فيها أيضا حتى بلغ عدد ما كتب في هذا العلم من الكتب ومقالات أكثر من خمسة وخمسين مؤلفا (٧٥) .

ومهما يكن من أمر ، فاننا نستطيع القول بأن هذا النص الذي كتبه البغدادي في سيرة الملك العادل الأيوبي

(٧٣) الكامل لابن الاثير - ج ١٢ ، ص ٣٢٠ - أنظر بعد ذلك بقية أحداث هذه الحملة في الصفحات التالية الى ٣٣١

(٧٤) الكامل لابن الاثير - ج ١٢ ، ص ١١٨ - ١٢٠

(٧٥) أنظر مقال د . جورج قنواب بعنوان : طب البغدادي ، ٩ - كتاب المجلس الأعلى لدراسة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - القاهرة ١٩٦٣ - ص ٨٣ - ٨٦

فوائدها الدنيوية . فمعناها : أن الانسان لا يخفي أنه يجب البقاء ويؤثر أن يكون في زمرة الأحياء ، فيا ليت شعري ، أي فرق بين ما رآه أمس أو سمعه ، وبين ما قرأه في الكتب المتضمنة أخبار الماضين وحوادث المتقدمين ، فإذا طالعه فكأنه عاصرهم ، وإذا علمها فكأنه حاصرهم » ثم يبين أهمية التاريخ في تذكير الانسان وتدبره واتعاظه ، ولعله يريد أن يوجد تفسيراً لعبارة « التاريخ يعيد نفسه » التي تتداولها الألسنة في الوقت الحالي فيقول : « ومنها ما يحصل للانسان من التجارب والمعرفة بالحوادث وما تصير اليه عواقبها ، فانه لا يحدث أمراً الا قد تقدم هو أو نظيره ، فيزداد بذلك عقلاً ويصبح لأن يقتدي به أهلاً » ثم استشهد على صحة رأيه بقوله الشاعر :

رأيت العقل عقلي فمطبوع ومسموع
فلا ينقطع مسموع اذا لم يك مطبوع
كما لا تنفع الشمس وضوء العين ممنوع
وقصد « بالمطبوع » العقل الغريزي الذي خلقه الله تعالى للانسان و « بالمسموع » ما يزداد به العقل الغريزي من التجربة ، وجعله عقلاً ثانياً توسعاً وتعظيماً له ، فهو زيادة في عقله الأول (٧٧) .

من كل ما سبق نستطيع أن نقول - دون أن نبتعد كثيراً عن الحقيقة - ان المنهج الذي اتبعه البغدادي في تاريخه المفقود « كتاب أخبار مصر الكبير » كان أقرب الى كتب التراجم وسير الرجال منه الى المنهج التاريخي الذي اتبعه معاصروه لا سيما المؤرخ الكبير « ابن الأثير » في « الكامل » .

كما لا نستبعد أن يكون قد سار على نفس المنهج الذي اتبعه من بعده - ابن تغري بردي الذي اطلع على كتابه ، وتأثر ونقل عنه ، ويدفعنا هذا الرأي الى السير قدماً لأبعد من ذلك ، فنرى أن كتاب البغدادي في تاريخ مصر كان من الأسباب التي دفعت بالأمير الفارس الذي برع في « رمي الشباب ، وسوق البرجاس ، ولعب الكرة والمحمل » (٧٨) ، الى حلبة المنافسة فتحمس لمصر

بعد الوقفة التي أتاحت لنا التعليق على بعض فقراته التي تظهر دون جدال النظرة الفاحصة المتعمقة للكاتب الى الشخصية التي يؤرخ لها ويكتب عنها ، فقد تناول البغدادي شخصية الملك العادل من جوانبها المختلفة ، كما أنه لم يتورع عن كشف النواقص وفي ذات الوقت لا يبخس الشخص حقاً وهذا كله من الأمور المحمودة للمؤرخ أن يكون محايداً متجراً عما يؤثر في اظهار الحقائق .

من ناحية أخرى نلاحظ أن النص يكشف لنا عن الأسباب والدوافع التي يمكن أن يكون سبباً أساسياً في اهتمام الطبيب العالم الفقيه ، بعلم التاريخ والكتابة فيه ، فنرى أن الأسباب لا تختلف كثيراً عن تلك التي رأيناها عند ياقوت الحموي في « معجم الأدباء » وابن خلكان في « وفيات الاعيان » ، فكل منهما حفزه الى إخراج كتابه شغفه بالعلم ، ورغبته في معرفة أخبار النابهين والمبرزين من الرجال بصورة عامة ، كما هو الحال عند ابن خلكان ، أو طبقة معينة أو أكثر كما هو ظاهر عند ياقوت ، فجاء تاريخ البغدادي - بعد أن رأينا مثالا منه - جاء على نفس النمط من كتب السير والتراجم .

ويؤيد هذا المعنى احدي نصائح البغدادي التي قال فيها : « وينبغي للانسان أن يقرأ التواريخ ، وأن يطلع على السير وتجارب الأمم فيصير بذلك كأنه في عمره القصير قد أدرك الأمم الخالية وعاصرهم وعاشرهم وعرف خيرهم وشهرهم » (٧٦) .

وقد عبر عن هذه المفاهيم نفسها تقريباً « شيخ المؤرخين » في زمانه ، ابن الأثير ، فأظهر أهمية قراءة التاريخ وذكر ذلك بعبارات تدل على مقدار فهمه للتاريخ العام الذي شغله واهتم به وليس في شكل السير والتراجم كما يبدو في نص البغدادي فذكر ابن الأثير ذلك ورأى أن الفوائد تنقسم الى دنيوية . وأخرى يمكن للانسان أن يحصل عليهما من وراء قراءة التاريخ ودراسته بتمعن ورقة وعمق قال في الفوائد الدنيوية : « فأما

(٧٦) العيون لابن أبي أصيبعة - ص ٦٩١ .

(٧٧) الكامل لابن الأثير - ج ١ ، ص ٦ - ٧ .

(٧٨) النجوم الزاهرة لابن تغري بردي ، ج ١ ، ص ١٦ .

واذا كان البغدادي - كما يرى البعض - قد بالغ في وصف القحط الذي تعرضت له مصر خلال زيارته لها ونتائجه كما شاهدها وسطرها في هذا الكتاب ، فان روايته في محملها تتفق مع ما ذكره ابن الاثير في تاريخه في سطور قليلة .

وهذا يجعلنا نطمئن الى كتابات صاحب « الكامل » ولا نبالغ اذا رأينا فيه الفارس المحلي الذي وصلت اليه رئاسة التصنيف في علم التاريخ ، في زمانه ، فلا غرابة اذا أعقل البغدادي الاشارة الى أستاذيته سواء عن طريق اللقاء به أو الاطلاع على تاريخه لا سيما وأن الفارق الزمني بينهما صغير جدا ، فكانا متقاربين في المولد وتاريخ الوفاة ، فبلغا ذروة نبوغهما وتألقهما في سماء العلم والتأليف في سنوات متزامنة لم يشأ أي منهما أن يعترف للآخر بالسبق والتفوق ، ولعل ذلك أيضا من أسباب صمت النصوص التي ترجمت لها كما رأينا أثناء تواجدهما معا في كل من دمشق وحلب ، وقد عبر البغدادي عن وجهة النظر هذه فقال : « اذا تمكن الرجل في العلم وشهر يبه خطب من كل جهة ، وعرضت عليه المناصب ، وجاءته الدنيا صاغرة ، وأخذها وماء وجهه مولجورا وعرضه يدينه مصونا » (٧٩) .

فكان موفق السدين البغدادي العالم الفقيه ، المحدث ، اللغوي ، النحوي ، الطبيب ذائع الصيت ، عالمي الهمة ، كبير المنزلة ، فأراد أن يحتفظ بهذا المقام السامي وتلك الشهرة الواسعة في عالم المؤرخين ولكنه كان أمراً صعب المنال ، فجاء كتابه في تاريخ مصر - على الأرجح - أشبه بكتب السير والتراجم كما فعل معاصره ابن خلكان في « الوفيات » من حيث الشكل ، أما من ناحية الموضوع - فأغلب الظن - أنه لا يختلف كثيراً عن « النجوم » لابن تفرى بردى الذي صنفه في تاريخ مصر وسيرة ملوكها .

واهتم بتاريخها أكثر ممن نقل عنهم ، وأخذ منهم ، فصنف « النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة » وهذه التسمية وإن كانت لا تختلف في معناها عن العنوان الذي اختاره البغدادي لتاريخه « كتاب أخبار مصر الكبير » إلا أنها تتفوق عليه في مبناها وتظهر مدى اعتداد المؤرخ القاهري المولد بمصريته وتحمسه لملوكها بصورة أوضح وأشد من الطبيب والعالم الموسوعي البغدادي الأصل الذي أרך بدوره لمصر واهتم بأخبار حكامها .

ولا يفوتنا في هذا المقام ونحن نتحدث عن منهج البغدادي في كتابه المفقود أن نذكر أنه يختلف كل الاختلاف عن منهجه في كتابه المشهور والمنشور « الافادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعينة بأرض مصر » . ويوضح هذا العنوان أن منهج البغدادي هنا لم يكن قائماً على البحث عن الأخبار والتحري عنها في مظان الكتب ، ولكن على العكس اعتمد على دقة الملاحظة والمشاهدة بالزيارة والرحلة الى المناطق والأماكن ، والسماع من الناس والأخذ من أفواه المعاصرين للمواقع ، وقد عبر عن ذلك بصدق ودقة - ابن أبي أصيبعة الطبيب ، تلميذ البغدادي وزميله في المهنة هندبا ترجم لأستاذه فقال : « وأتى الى مصر ذلك الغلاء والموتان الذي لم يشاهد مثله ، وألف الشيخ موفق الدين في ذلك كتاباً ذكر فيه أشياء شاهدها أو سمعها من عاينها تذهل العقل » .

ولا نستبعد هنا أن تكون هذه التسمية للكتاب الذي أخرجه البغدادي في صورته النهائية بمدينة القدس سنة ٦٠٣ هـ ، هو الذي أوحى الى ابن خلكان باختيار عنوان تاريخه الذي أخرجه بعد ذلك في القاهرة سنة ٦٥٤ هـ سماه « وفيات الاعيان وأبناء أبناء الزمان » لما يثبت بالنقل أو السماع أو أثبتة العيان ، وأوضح بهذا العنوان المنهج الذي اتبعه وسار عليه من قبل البغدادي في كتابه السابق .

(٧٩) العمون لابن أبي أصيبعة - ص ٦٩٢ .

تسعى هذه الدراسة الى إبراز بعض جوانب القصور في النظرية العامة للأساطير وأسباب تلك النتائج المشوشة التي تمتلئ بها الدراسات الأسطورية والتي تبلورت فيما أصبح يطلق عليه مشكلة المنهج ، أو أزمة المنهج بتعبير أدق . وهي الأزمة التي جعلت الكثيرين يتشككون في أن يكون علم الأساطير (الميثولوجيا) قد اكتملت له معطياته الأساسية التي بدونها لا تضيفي صفة العلم بمعناه الصحيح . فضلا عن أنها - أعني الدراسة - إذ تحاول تقديم صيغة جديدة لطبيعة العلاقة بين النظرية اللغوية من ناحية ، والتحليل البنائي للأسطورة من ناحية ثانية ، تعتمد على تصور خاص لأساسيات وامكانات المنهج الجدلي بما يساعد على تقديم أسس واضحة للتفسير العلمي للأساطير ، والتوصل الى اجابات مقبولة لتلك المسائل التي طالما قصرت التفسير الوصفية والتحليلات الشكلية عن الاحاطة بها .



منذ أقل من عقدين من الزمان كتب آلبوي Albouy يصف الأسطورة فقال « انها أسلوب في التفكير يتلاعب بالواقع والحقيقة ، وأنها سؤال يبقى بلا جواب محدد فتبقى دائما منظرية لمسائل جديد وفلسر يستشف من ورائها معنى من معاني الوجود » (Albouy,1968:63) .

وعلى الرغم من أن هذه العبارة قد صاغها بيير آلبوي في أسلوب أدبي فانها تعيد الى الأذهان ما سبق أن قرره بواس Boas في أخريات القرن الماضي من أن العوالم الأسطورية يبدو أنها قد بنيت فقط لتشتت وتتبعثر ، ولتقام فيما بعد عوالم أخرى جديدة من بين الشظايا والشتات (18 : Boas,1898) . وهي عبارة وان كانت لا تخلو بدورها من (لمسة شاعرية) الا أنها ما زالت تعكس الكثير من ملامح الوضعية المنهجية

مشكلات المنهج في التحليل الاجتماعي للأساطير

محمود أبو زيد

(الراهنة) للميثولوجيا والتي ما زالت تشير مناقشات طويلة حول مدى علميتها وتميزها .

ومع أن هناك من أصبح ينظر إلى علم الأساطير على أنه علم قائم بذاته له مادة دراسته ومناهجه الخاصة به ، فإن المناقشات النظرية والمنهجية التي يقودها الآن لفيف من المتخصصين تشير إلى مجموعة من القضايا التي تصوغ ما اتفق على تسميته أزمة المنهج ، تلك التي يرون أنها عمقت الاختلافات حول تحديد نطاق العلم وطبيعته وحتى مقوماته ومفهوماته الأساسية . وفي مقدمة هذه القضايا ما يتعلق بالنقائص الذاتي الذي تظهره الطبيعة النوعية للأساطير والذي بلوره ذلك النقاش الذي أداره البعض - خاصة من البنائيين - حول تفسير التشابه المذهل الذي نجده بين الأساطير التي يتم جمعها من مختلف أنحاء العالم ، وما يمكن أن يؤدي إليه هذا النقاش من تحديد للملامح منهج متميز ، الأمر الذي يثير بدوره التساؤل عن إمكانية التوصل إلى نظرية علمية تصلح لأن تكون أساسا لتفسير المادة والمعلومات ، خاصة في ضوء تلك العلاقة الجدلية التي تكشف عنها الاتجاهات الأكثر حداثة في الدراسة البنائية للأساطير . وسواء أمكن تحقيق كل هذا أو بعضا منه ، فإن تحديدنا السابق لأهداف هذه الدراسة يملئ علينا أن تجري خطتها وأفكارها وفق منطق معين حيث نستكشف أولا أبعاد الموضوع (القضية) وذلك من خلال الأفكار المحورية التي تعكسها الاتجاهات الرئيسية التي عنيت بدراسة الأساطير ، لننتقل ثانيا إلى تناول أوجه القصور في تلك الاتجاهات بحيث نكشف عن (نقيض) هذه الأفكار أو على الأقل ضحالتها وتهاوتها ، ليقودنا ذلك ثالثا إلى تلك الرؤى الأكثر تطورا والتي تشكل في مجموعها تلك الصيغة التركيبية التي نرجو أن تتيح فيها أعمق للقضية برمتها .



والحقيقة أن الفكر الانساني برموزه وأساطيره كان دائما موضع اهتمام كثير من المتخصصين في الدراسات الاجتماعية والانثربولوجية بخلاف عدد متزايد من ذوي الاهتمامات المتنوعة بآداب الشعوب وفنونها وثقافتها عموما .

ومع ذلك فإن اللافت للنظر هو أن ذلك الاهتمام - الذي بدأ مبكرا على أيدي رجال مثل تايلور وفريزر ودوركايم وغيرهم ممن يرجع اليهم الفضل في إلقاء الضوء على ثقافات كثير من الشعوب ولغاتها وعاداتها ونماذج فنونها (كمال ، ١٩٧١ ، ٢٣٥) - وإن كان قد نجح في إبراز العلاقة الوثيقة بين الميثولوجيا وبعض الأنساق العلمية الأخرى (الأنثربولوجيا الدينية وتاريخ الأديان وعلم الاجتماع الديني وعلم الأديان المقارن) ، فإنه أدى في الوقت نفسه إلى تأكيد ارتباط الميثولوجيا (والفولكلور عموما) بالدراسات الأدبية والفلسفية وأحيانا الميتافيزيقية ، وذلك بدلا من أن يساعد على أن يصبح علم الأساطير نسقا علميا متكاملا ، يتفرد ، أو على الأقل يتميز بخصائص ومقومات ذاتية . وهي وضعية يرجعها الكثيرون إلى مجموعة من العوامل والظروف لعل من أبرزها :

أولا : الاختلاف الكبير بين العلماء في تحديد مفهوم الأسطورة . فالمتتبع للمفهوم في المعاجم والكتابات المختلفة سوف يلحظ على الفور تعددا هائلا في التفسيرات التي وضعها العلماء من مختلف التخصصات والاهتمامات . فالبعض يذهب إلى أن الأساطير تقدم تفسيرات لعلل التغير الحادث والكائن في الظواهر الكونية وعلاقة هذه الظواهر وعللها الغيبية بالإنسان ، وأنها تدور حول ما أطلقوا عليه « مأساة الشر » التي تتمثل - من وجهة نظرهم - في ضياع الإنسان وتمزقه بين محور الإرادة والقدرة على الفعل من

انما ينطوي على قيمة خاصة بالرغم من وجودها الخارق للطبيعة أو تناولها لأبطال فوق مستوى البشر والآلهة (عبد المنعم ، حفيظة ١٩٨١ : ١٧٠) .

ثانيا : تداخل مفهوم الأسطورة واختلاطه بغيره من العناصر الفولكلورية والثقافية عموما على نحو ما نجد عند تايلور على سبيل المثال الذي خصص جزءا كبيرا من كتابه الرئيسي « الثقافة البدائية » لدراسة الأساطير والخرافات والمأثورات الشعبية في مختلف المجتمعات الانسانية وأدرجها كلها تحت اسم الميثولوجيا .

وصحيح أن البعض قد حاول الفصل بين هذه العناصر والمكونات والتمييز بينها ، فاهتم فان جنب Genep على سبيل المثال بالتميز بين الأسطورة وحكايات الخوارق وعزف الأسطورة أو ما أطلق عليه الخرافة الروائية بأنها قصة مخترعة تفسر مأثورات الناس حول العالم وما وراء الطبيعة وتعبّر عن نفسها في صورة طقوس ، ولكن الصحيح أيضا هو أن المصطلحين كثيرا ما يستخدمان كما لو كانا متبادلين مما يجعل أية محاولة للتصنيف مسألة غير مائعة بأي حال (Daniel and others, 1956) .

ثالثا : ارتباط الأساطير بالتطور العام للعقل والحضارة الانسانية عموما . فالأساطير باعتبارها نتاجا للخيال والذكاء البشري كان من الصعب أن تظل أسيرة اطار جامد ، ولكنها تغيرت واختلفت النظرة اليها باختلاف ما حصله الانسان من معارف في الزمان والمكان ، وكما يقول باشلار Bachelard ان هذا قد اتضح على وجه الخصوص في ارتباط الاسطورة بالفن الدرامي بالذات .^(١) فالأسطورة تغطي كل مساحة

ناحية ، ومحور القدر وفشل الانسان وعدم قدرته على تحقيق هذا الفعل من الناحية الثانية . بينما ذهب البعض الآخر الى أن الأسطورة أداة للتعبير عما يمكن تسميته بالاتجاه العام . فالأسطورة على الرغم مما تحويه من عنصر الخرافة ، عبارة عن مخلوقات غريبة ووقائع مستحيلة تصبح في مجمل الموقف الذي تفرضه ومن خلال شخصيات تنوء بحمل هذا الموقف ، أكثر فعالية في الكشف عن الوضع الانساني وأشد ملازمة لأغوار النفس البشرية من الأحداث الواقعة (الشمعة ، ١٩٧٨) .

ومع أن هناك من يرى أن الأساطير عبارة عن قصص حكيت عن بعض الشعائر والطقوس التي اختفت أو في سبيلها الى الاختفاء ومن ثم فهي لا تزيد عن كونها مناسك منطوقة ، ان صح التعبير (كمال : ١٨٤) ، فان هناك من نظر اليها على أنها مرض في اللغة وأنها نتاج لمحاولات الانسان العقيمة والسخيفة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه (كرمير ، ١٩٧٤) . وفي الوقت الذي يرى بعض علماء النفس أن الأساطير القديمة ذخائر من دوافع ذات طابع أولى بدائي تكشف العقل الباطن الجماعي للانسان ، أو أنها كالحلم تماما نوع من التنفيس عن الميول الانفعالية اللاشعورية المكبوتة التي تولدت عن علاقات الطفل بأفراد عائلته (أبو زيد ، ١٩٤٦) ، فان هناك من الباحثين المحدثين من ينظرون الى الأساطير كلها على أنها روايات خرافية وهمية ذات منزلة فكرية وروحية ضئيلة . وذلك في الوقت الذي يعارض البعض الآخر هذا الاتجاه ويذهب الى أن الاساطير قد تساعد على اكتشاف تركيبات نفسية أوحى ميثافيزيقية خاصة ، مما يعني أن المضمون الواقعي لاستبصارات الأسطورة

(١) لم تكن الأسطورة بعيدة عن هذا المفهوم المتغير في ألبنا نفسها فكبار شعراء المسرح الاغريقي بصفة خاصة من أمثال اسبكيلوس وسولوكليس ويوريبليس قد اعتمدوا جميعا ونهلوا من الأساطير في أعمالهم وكذلك الحال بالنسبة للاتجاهات الثقافية الحديثة والمعاصرة حيث نجد أن الأساطير الاغريقية قد تطورت تبعاً للحضارات المختلفة ولكن بدون أن تفقد روحها أو معناها كتعبير عن مشاكل الانسان في علاقته بالقوى الكونية

النفس التي اكتشفها علم النفس الحديث ، ومن ثم فهي بمثابة خط حياة وقدر مرسوم ، وتمثل تطور هذه النفس وكل الصراعات الداخلية التي تعتلج فيها مما يجعلها أصلح ما تكون كموضوع درامي أصيل (Bache-lard, 9: 1966).



ومهما يكن من أمر هذه العوامل والظروف فإن الشيء المهم هو أنها قد أدت الى بلورة أزمة الدراسات الأسطورية بشكل يمكن تحديثه على النحو التالي :

١ - ان الميثولوجيا لم تفلح بعد في أن تصبح نسقا علميا متكاملًا . فنتيجة لامتزاج التصورات الأدبية والفنية بالتفاسير غير العلمية أصبح الكثيرون ينظرون الى الاساطير على أنها أقرب الى الانسانيات منها الى العلم . أضف الى ذلك أن التعثر في تطوير الأساليب والمناهج المناسبة قد أدى بدوره الى ابتعاد كثير من المشتغلين بالعلوم الاجتماعية عن الاهتمام بدراسة الميثولوجيا اكتفاءً بتناول الموضوعات التقليدية . ولعل ذلك بالضبط هو ما قصد اليه ليفي ستروس حين ذهب الى أن الدراسات في الميثولوجيا قد ظلت وضعيتها مشوشة وغامضة كما كان الحال قبل خمسين عاما : فالأساطير تُفسر بطرق متخبطة ومتداخلة فيما بينها إما على أنها أحلام جمعية أو باعتبارها حصيلة عمل أو مسرحية جمالية أو على أنها أساس للشعائر والطقوس . أما بالنسبة الى الشخصيات الأسطورية فقد نظر اليها على أنها تجريدات مشخصة وأبطال مقدسون أو آلهة ساقطون . وأيا ما كانت الفرضية الأساسية فالاجماع ينصرف الى التقليل من شأن الميثولوجيا الى حد اعتبارها اما مسرحية غبية أو نوعا من التأمل الفلسفي (Levi-Strauss, 203 : 1967).

٢ - يعكس ارتباط الأساطير بالتطور العام للعقل والحضارة أبعد النتائج بالنسبة الى الدراسات

الأسطورية . فقد يكون صحيحا أن الكتاب والشعراء والفنانين قد أبقوا على الخطوط الأساسية في الأسطورة ابان تناولهم لها ، ولكن الصحيح أيضا هو أن هذا التناول لا بد وأن نعتزف بأنه يتبعه بالحثم الكثير من التبديل والتحريف في المضامين ذاتها وهذه مسألة ليست بالهينة لأنها تمس جوهر الأسطورة وصميم ماهيتها .

ولعل أكبر دليل على ذلك هو أن الأساطير التي كانت تتمتع بقدسية ومعنى ديني عند الاغريق قد صارت الآن مما ينتمي الى عالم الفن والأدب والرواية والفكر وأصبحت أشبه بالمرآة التي تعكس فكر الكاتب ، ووسيلة من بين وسائل عديدة للتعبير عن الفكر (عبد المنعم ، حفيظة ، ١٩٨١ : ١٦٩) . أضف الى ذلك أن التلاعب بالأسطورة (عندما أصبحت موضوعا للفن) ينطوي بدوره على مغالطة تاريخية وذلك من حيث أنه يخلق ما يعرف بالتباعد أو الأسلوب الذي يعتمد اخراج البطل الأسطوري من ثوبه الواقعي لاعطائه معاني وأبعادا أخرى تتفق ورؤى العصر والموقف الدرامي المطلوب ، وهذا في ذاته مما يضعنا أمام العديد من التفسيرات التي تضيف الى مشكلة التفسير .

٣ - ان اعتبار الأسطورة وسيلة للتعبير عن الفكرة يبدو أمرا متناقضا مع الاسم الاغريقي للأسطورة . فالمعروف ان كلمة Mythos مشتقة من الكذب . ومع ذلك فإن الاسطورة مثلها كمثل الوجود يستحيل فيه معرفة الحقيقة المطلقة . صحيح إنها قد توحى لنا بفكرة ، ولكنها لا تقدمها لنا على أنها الحقيقة الوحيدة . فاذا كانت الأسطورة هي أسلوب للتفكير فهو أسلوب يتلاعب بالواقع والحقيقة ويرقص معها (Albouy, 1968 : 63) . ان قصة الانسان التي توارثها في حكاياته وأساطيره هي في النهاية المحصلة التاريخية لخبراته المتقطعة التي كونت معارفه . وسواء

والوظيفة الدالة « على حد تعبير بارت (Barthes, 1970: 234) ، الأمر الذي لا يتم بواسطة التخمين أو الاستنتاج من بعض المبادئ السابقة ولكن بالاعتماد على منهج ثابت يستخدم أدوات وطرائق البحث العلمي (أبو زيد ، ١٩٧٢ : ٣ - ٥) .

ج - ان كثيرا من التفاسير التي قالت بها المدارس والاتجاهات المختلفة كانت تفاسير غير علمية بالمعنى الدقيق . فالمدرسة التاريخية على سبيل المثال قد ذهبت الى أن القصص والأساطير عبارة عن تسجيل لأحداث وقعت بالفعل في الماضي وكان لها أثر كبير في حياة المجتمع الذي أعاد صياغتها في ذلك القالب القصصي حتى يسهل الاحتفاظ بها . ولكن الملاحظ أن التأويل التاريخي لا يمكن أن يصدق على كل أنواع الأساطير والحكايات والخرافات فضلا عن أنه لا يبين العلة في تشابه الملامح الأساسية المشتركة بين معظم أساطير العالم .

كذلك وقع أنصار المدرسة الأخلاقية في كثير من التناقضات وكان ذلك عندما خلطوا بين الأسطورة التي تدور في الأغلب حول الآلهة وخصائصهم ونقائصهم وعاداتهم وبين القصص الخرافية ، كما أن الأسطورة ليست من عمل شخص واحد حتى يقال انه توخى فيها هدفا أخلاقيا رسمه لنفسه قبل وضعها (أبو زيد ، ١٩٧٢ : ١٥) .

ومع أن مدرسة التفسير اللغوي حاولت الاستعانة بالمنهج اللغوي المقارن استنادا الى اعتقادهم الأساسي أن الكلمة هي أصل كل من الشعر والأسطورة ، فالملاحظ أن البعض قد أدرك فساد منهجها وفي مقدمة هؤلاء مناهرات الذي أخذ يهتم بدراسة عقائد الشعوب المعاصرة .

أكانت المعرفة الانسانية معرفة مطلقة أو متقطعة فانه يصعب كثيرا كما يقول مالمينوفسكي وضع مقياس عام للظواهر الثقافية ومن بينها الأساطير (Malinowski, 1960 : 18) ، وهو المعنى ذاته الذي نجده عند ليفي ستروس الذي ذهب الى أن المعرفة التاريخية هي معرفة مثل غيرها من المعارف من حيث انه لا يمكن أن توجد معرفة لما هو متصل ولكن فقط لما هو آني ومتقطع (أوزيلس ، ١٩٧٢ : ٢٩٥) .

٤ - على الرغم من (اصرار) البعض على الاستقلال العلمي للميثولوجيا فالملاحظ أن هناك مجموعة من الحقائق هي :

أ - ان الميثولوجيا ما زالت ترتبط ارتباطا وثيقا بالاتجاه الوصفي ، وتعتمد بشكل يكاد يكون تاما على بعض الدراسات والأنساق العلمية الأخرى التي تساعدها على التحليل والتفسير . ومع أن هذا قد يلقي بعض الضوء على المادة الأسطورية فإن الخطورة تتمثل في أن تصبح الميثولوجيا فرعاً من هذه الأنساق أو على الأقل تابعة لها .

ب - ان جانباً كبيراً من جهود المشتغلين بالدراسة المقارنة للأساطير وان كان يكشف عن قدر من الوعي في تفسير بعض أنماط السلوك الفطري وعادات بعض الشعوب بعامة ، الا أنه ما زال يدور داخل نطاق ضيق هو نطاق جمع الحكايات والأساطير من مختلف الأماكن ومختلف مراحل التقدم الحضاري ثم الاهتمام بتصنيفها ومحاولة توضيح بعض أوجه الاختلاف أو الشبه توطئة لتبويبها في نماذج أو أنماط عامة . وهذه مرحلة تشبه كثيراً مرحلة جمع المعلومات الانثوجرافية والتي تفتقر الى التفسير العلمي الذي يستهدف الكشف عن « المعاني والأصول

الثقافية التي تنتمي الى الثقافات المختلفة وحشدها في سياق واحد وكأنها كل متجانس (Hocart, 1954:7).



ولقد كان الوعي بهذه الحقائق بمثابة المنعطف الرئيسي في تطور علم الأساطير . فقد أصبح واضحاً أنه لا يكفي في دراسة الأسطورة الوقوف على بعض الأغراض الجزئية التي تحققها ، وإنما الأهم من ذلك كله هو البحث عن وظيفة الأسطورة والتعرف على المنطق فيها وبالتالي تعبيرها عن مختلف العلاقات البنائية والوظيفية السائدة .

ومع أن البعض قد عالج المادة الأسطورية كجزء من الثقافة والبناء الاجتماعي في المجتمعات التي توجد بها ، وظهرت في هذا بعض الاتجاهات التي قدمت الكثير الى العلم ، فإن المتفق عليه هو أن المدرسة البنائية بصفة خاصة^(٢) هي إبراز التطورات المنهجية التي ظهرت على مسرح الدراسات الأسطورية والفولكلورية عموماً خلال النصف الثاني من القرن العشرين .

ونحن لن نقف طويلاً أمام التطورات المختلفة التي لحقت بالبنائية منذ مراحلها الأولى التي تمت على أيدي بعض الرواد من أمثال اللورد راجلان Raglan وفلاديمير بروب Propp واندريه يوليس Jolles وآلان

والواقع أن الباحث المدقق فيما ذهبت اليه هذه المدرسة سوف يدرك على الفور أن مفاهيمها عجزت عن ارضاء التفكير العلمي وأنها وصلت الى طريق مضلل . ويستوي في ذلك أتباعها ممن أرجعوا معظم الأساطير الى تأليه عناصر الطبيعة أو الذين رأوا أنها انعكاس للتفكير البدائي ، ذلك لأنهم بتركيزهم الزائد على اللغويات أخذوا يؤولون الحكايات والأساطير على أساس جنس الكلمات المستخدمة فيها ، مما تأدى بأعلامها من أمثال مولر Muller ودي جوبرناتي De Gubernatis وجاستون باري Paris الى الاغراق في الرمزية من ناحية وإلى العديد من التخريجات اللغوية الغربية والشاذة من ناحية ثانية .

ومع أنه كان لماكس مولر وآندرو لانج الفضل في تأسيس المدرسة الانثروبولوجية التي انشعبت الى العديد من التيارات التي استفادت بوجه عام من نتائج بعض العلوم وبخاصة علم النفس مما أدى الى ظهور المدرسة السيكلولوجية التي أعطت المزيد من الاهتمام للعمليات العقلية ، فإن التفسير والشروح التي قدمتها هذه المدرسة بانحائها سواء المشايعة لفونت Wundt أو التابعة لفرويد Fread لم تخل من المثالب المتوارثة في المدرسة السيكلولوجية وبخاصة من حيث اصرارها على القول بالعقلية البدائية^(٣) ، واستنباط الأفكار المحددة من العواطف الفجة الساذجة وجمع شتات العناصر

(٢) يرجع هذا المفهوم La Mentalite Primitive أساساً الى ليفي وهو مفهوم لقي الكثير من الانتقادات حيث هاجمه فان جنب على الرغم من دعوته للاهتمام بالبحوث النفسية الفردية والاجتماعية كذلك لقد أنكره تايلور تماماً على الرغم من اعترافه بوجود حضارة بدائية وهو يرى أنه لا وجود لاختلاف أساسي بين عقلية الإنسان البدائي والإنسان الحضري ولا يعتمد الاختلاف في تفسير البدائي للعالم وتصوره له على (صور الفكر) أو قواعد البرهان والاستدلال ، ولكنه يعتمد على (المادة) أو المخططات التي تنطبق عليها القواعد ، وهي رؤية مازالت على أية حال موضع كثير من الجدل والحوار (انظر في ذلك ارنست كاسير ، الدولة والأسطورة ترجمة أحمد محمود الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٥)

(٣) قد يكون مهماً أن نشير الى أن البعض لا يعتبر البنائية مدرسة بالمعنى الصحيح للكلمة أو حتى حركة بعينها وذلك بسبب تعدد الاتجاهات في داخلها واختلاف التيارات ووجود كثير من مظاهر الخلاف وعدم الاتفاق بين البنائين أنفسهم في كثير من القضايا والموضوعات ، وإن لم يكن معنى ذلك كله أنه لا توجد أسس أو مبادئ عامة تربط بين هذه الاتجاهات في نسق هو ما يطلق المصطلح عليه (انظر في ذلك محمد علي الكردي الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي عالم الفكر يناير فبراير ، مارس ١٩٨٥ وراجع أيضاً سامية أحمد أحمد عالم الفكر رولان بارت واند النقد الحديث في فرنسا ديسمبر ١٩٨١)

والاجتماعية في ميدان الدراسة البنائية للادب الشعبي كاتجاه جديد يتم به تفسير الأساطير^(٤) .

ويشير ليفي ستروس الى أن دراسة الأساطير تحتاجه الدارس بموقف يبدو متناقضا للوهلة الاولى . فمن ناحية تظهر الأسطورة وكأنها تفتقر تماما الى المنطق بمعنى أن أي شيء يصير محتمل الوقوع في الأسطورة حتى ليتمكن أن نعزو أية خاصية أو ميزة الى أي موضوع من الموضوعات أو شكل من الأشكال ، وأن نتصور وجود أية علاقة من العلاقات كيفما كان شكلها أو مداها ، وهو ما عبر عنه بقوله أنه في الأساطير يصبح كل شيء ممكنا (Levi, Struss, 1967: 254) .

ولكن هذا الاعتقاد من الواضح - وهذا من الناحية الثانية - أنه يهز بعنف ذلك التشابه المذهل الذي يوجد بين الأساطير التي تنتمي الى المناطق المختلفة ، والا فكيف يتسنى لنا إذن ، اذا نحن سلمنا بأن محتوى الأسطورة أمر عرضي أو اتفاقي ، أن نفسر حقيقة أن الأساطير تتشابه في مختلف أنحاء العالم؟^(٥) .

والاعتراف بوجود هذا التناقض في طبيعة الأسطورة يتضح فيما أكدته ليفي ستروس من أنه شبيه بالتناقض الرئيسي الذي سبق أن حير الفلاسفة والمفكرين والمهتمين بالمشاكل اللغوية ، حتى أن علم اللغة لم يقدر له أن يتطور وأن ينمو كعلم مستقل الا بعدما تمكن علماء اللغة من حله والتغلب عليه . فقدما كان يسود الاعتقاد بأن أصواتا بذاتها في لغة معينة ترتبط بمعان معينة ،

دندس Dundes وغيرهم ، ولكن من المهم أن نقرر هنا بضعة أمور لها أهميتها ، وهذه الأمور هي :

أولا : ان البنائية التي يراها البعض أكثر النظريات التي ظهرت في الستينات من هذا القرن تأثيرا وجذبا للاهتمام وان كانت أصولها تمتد الى علم اللغة في أوروبا ، الا أنها تشعبت الى العلوم الاجتماعية وحاولت أن تطور أسلوبا جديدا ومنهجيا مستحدثا في النظر الى التراث الشعبي عموما .

ثانيا : ان هذه الحركة الحديثة نسبيا قد نجحت في أن تحول الاهتمام من الجزء الى الكل ، على العكس مما كان سائدا من قبل . أي من التبريرات الجزئية الى التصور الواحد الشامل المتكامل . وقد مكنت هذه النظرة من الكشف عن السياق الاجتماعي والبناء اللغوي والتفصيلات الثقافية التي تعكسها الأنواع المختلفة للتراث الشعبي كالأساطير والحرفات والحكايات الساخرة .



ويتفق الكثيرون على أن معظم الفضل في إعادة توجيه النظر الى الأساطير وضرورة دراستها كجزء من البناء الاجتماعي إنما يرجع الى كلود ليفي ستروس الذي حاول تقرير منهج جديد من مناهج التحليل البنائي للنصوص الفولكلورية يبنى على النظرية اللغوية ، مؤكدا بذلك ضرورة استخدام منهج التحليل البنائي الذي طوره اللغويون في الدراسات الانثروبولوجية

(٤) ينظر البعض الى هذا الاتجاه على أنه ثورة في علم الأساطير وذلك على اعتبار أن انتشار الدراسات في ضوء المنهج البنائي سوف يتيح التوصل الى قدر من الموضوعية كما يمكن من استخدام الرياضيات والمنطق الرمزي بدلا من الاساليب التقليدية في تفسير الأسطورة وشرحها .

(٥) والواقع أن الدارس لأساطير الشعوب سوف يجد العديد من المماثلات والمشاوآت في كثير من عناصرها سواء ما يرتبط بفكرة أو الالهة أو مظاهر الكون اضافة الى تداخل كثير من عناصر أساطير الشرق في التراث الأسطوري الاغريقي علاوة على التماثل بين بعض أساطير الشعوب القديمة فيما بينها من ناحية وبين هذه الأساطير وبعض أساطير الشعوب البدائية من ناحية أخرى . هذا ويرجع البعض هذا التشابه الى أن معظم الاساطير اليونانية قد دونت في وقت متأخر وكانت الصلات بين الشرق والغرب قائمة بالفعل قبل هذا التدوين ، اضافة الى ما حملته جماعات الاسكندر من عناصر ثقافية اغريقية الى دول الشرق وعودها بعناصر من ثقافات هذه الشعوب

ونتيجة لذلك الاعتقاد فقد حاول اللغويون الكشف عن السبب في الارتباط بين الصوت والمعنى ، وهي محاولة اصطدمت على أية حال بحقيقة أن هذه الأصوات ذاتها توجد أيضا في لغات أخرى على الرغم من أن المعنى الذي تعبر عنه يختلف تماما . ولم يتم التغلب على هذا التناقض الا بعدما اكتشف اللغويون أن ما يعطي المعنى الخاص انما هو ارتباط الأصوات وتركيبها وليس مجرد الأصوات في ذاتها ، أو كما عبر عن ذلك فردينان « سوسير Saussure بأنها تلك الذاتية أو الخاصية التعسفية للعلامات اللغوية هي التي مثلت الشرط الضروري الواجب توافره حتى ترتفع اللغويات الى المستوى العلمي ^(٦) .

ولكن التسليم بما ذهب اليه كل من ليفي ستروس ودو سوسير فيما يتعلق بحل هذا التناقض اللغوي لا يكفي للاقناع بمعالجة الأسطورة بالطريقة نفسها التي عاجلنا بها اللغة ، أو حتى يجعلنا نوافق على ما يراه البعض من حفز عالم الأساطير الى مقارنة موقفه بموقف عالم اللغويات في تلك المرحلة قبل العلمية . ويرجع ذلك الى سببين هما : أولا ، أن هذا سوف يؤدي بنا الى العديد من المشكلات . وثانيا ، أن الأسطورة - ببساطة - هي اللغة . بمعنى أنه لكي نعرفها فلا بد من أن تروى وتحكى ، أي أنها جزء من الكلام الانساني ، وحتى نحافظ على خاصيتها الذاتية فلا بد أن تكون لدينا المقدرة على أن نوضح أنها نفس الشيء تماما كاللغة ، وأنها تختلف عن اللغة في الوقت نفسه . وقد يكون من المفيد أن نسترجع هنا تلك التفرقة الرئيسية التي أقامها دو سوسير بين اللغة *Langue* والكلام *Parole* . حيث أن اللغة تنتمي الى زمن يمكن ارجاعه بينها الكلام غير

قابل لهذا الارجاع . وإذا ما وجد هذان المستويان في اللغة فيصبح من السهل تصور امكان عزل مستوى ثالث لا يقل ضرورة لأنه هو الذي يحدد مستويات المعنى . وهو الموقف الذي طوره فيما بعد رولان بارت الذي يعتبر من وجهة نظر الكثيرين رائد النقد البنيوي المعاصر وبخاصة عندما أكد في كل من كتابيه نسق الموضوعة *Systeme de la mode* وعناصر السيميولوجيا *Elements de Semiology* امكانية أن تمتد ثنائية دو سوسير (اللغة/الكلام) الى كافة نظم المعنى (أسعد ، سامية ، ١٩٨١ : ٢٠٧ - ٢١٥) .

والمثال السابق يعكس لنا عددا من الملاحظات هي :
أ - أن التمييز بين اللغة والكلام قد تم قياسا الى الاختلاف في الزمن المستخدم في كل منهما . ومع ذلك فينبغي الانتباه الى أن العلاقة بينهما هي علاقة جدلية : يخلق الكلام اللغة ، لكن اللغة تحدد الكلام . ومجموع الأفعال الفردية يكون واقعا اجتماعيا هو اللغة .

ب - بالنظر الى الأسطورة يمكن ملاحظة أنها تستعمل مرجعا ثالثا يؤلف بين خصائص المرجعين السابقين ، حيث نجد أن الأسطورة من ناحية ، تشير دائما الى أحداث يظن أنها وقعت في الماضي البعيد . ولكن ، وهذا من الناحية الثانية ، الذي يمنح الأسطورة قيمتها أو طابعها العملي هو أن طريقة سردها تنحو منحى بعيدا عن الزمن ، أي أنها تفسر الحاضر والماضي علاوة على المستقبل . بمعنى أنها تتصف بنمط لا وقي أو لا زمني بتعبير أدق .

(٦) ما زلنا نجد بعض الانتماءات الحديثة في التفسير الأسطوري متأصلة في مثل هذا النوع من الخلط القائم على فساد التصور الذي روح اللغويون تحت وطأته على مانجد مثلا في فكرة يونج *Jung* القائلة بأن النمط الأساسي لفكر اسطوري معين ينطوي على نمط معين ، ومقارنة هذه الفكرة بالخطأ القديم القائل بأن صوتا ما يمتلك رابطة تنم عن معنى بذاته .

Signifiant والمادلول Signifie ، ويكتسب وحدته وتماسكه على مستوى الأشكال (Barthes, 1970:221).

ثانيا : على الرغم من أن الأسطورة تنتمي الى نفس المقولة التي تنتمي اللغة اليها باعتبارها جزءا من اللغة فان لغة الاساطير تمتلك خصائص نوعية بذاتها .

ثالثا : أن تلك الخصائص المشار اليها لا يمكن العثور عليها الا في مستوى أعلى من المستوى اللغوي العادي المتعارف عليه . أي أن الخصائص تكشف عن ملامح وأشكال أكثر تعقيدا من تلك التي يمكن أن توجد في أي شكل من أشكال التعبير اللغوي الأخرى .



ومع ذلك فمن المهم أن نؤكد أن نجاح منهج التحليل البنائي للأساطير سوف يبقو مرتبطا بقدرة الباحث على الوصول الى تلك الأشكال التي قلنا انها أكثر تعقيدا من سائر أشكال التعبير اللغوي المعتادة .

ان المفارقة الرئيسية بين اللغة والأسطورة - وكلاهما يتكون من وحدات توليفية جوهرية - تتمثل في أن الأخيرة « الأسطورة » تنتمي الى نسق System أشد تعقيدا من مستوى الفونيمات Phonemes (وحدات الكلام) والمورفيمات Morphemes التي تجدها في اللغة ، والا أصبحت الأسطورة متداخلة ومختلفة مع أي شكل من أشكال الكلام . واذ أطلق ليفي ستروس على هذه الأشكال لفظ الوحدات الجوهرية الكبرى ، أو الوحدات المجملة Gross Constituent units مؤكدا عدم وجودها بين الفونيمات أو المورفيمات ، فانه يصبح من المتعين علينا اذن لاغراض التحليل أن نبحث عنها على مستوى آخر هو مستوى الجملة ، ولايتأت ذلك الا بتحليل الاسطورة ونجزة قصتها الى أقصر الجمل الممكنة ومن ثم كتابة كل جملة في بطاقة مفهومة تحمل رقما موازيا لأجزاء القصة ، أو بتعبير ليفي ستروس نفسه ، فان كل بطاقة سوف

ج - ان ذلك البناء المزدوج التاريخي وما وراء التاريخي ، ان صح التعبير ، هو الذي يفسر كيف أن الاسطورة عندما تنتمي الى حيز أو نطاق الكلام وتتطلب التفسير على هذا النحو ، فانها تكون كذلك في حيز اللغة التي تعبر عن ذاتها بها ، ويمكن أيضا أن تكون ذاتية مطلقة وذلك على مستوى ثالث وان كان لغويا بطبيعته ، الا أنه يتميز مع ذلك عن المستويين الآخرين .

د - اذا افترضنا جدلا الجهل بلغة الشعب صاحب الاسطورة وثقافته ، فان الأسطورة ستظل تفهم كأسطورة في أي مكان . ان مادتها الأساسية لا تتمثل في أسلوبها أو في موسيقاها الأصلية ، أو حتى في تركيبها اللفظي ، ولكن في الطريقة التي تنتقل بها ، أو (الرسالة) التي تضمنتها مادتها أو القصة التي تروىها على حد تعبير بارت (Barth, 1970:215). فالأسطورة عبارة عن لغة

تعمل على مستوى عال ، حيث ينجح المعنى في الافلاخ عن أرضية اللغة التي يدور حولها .

ويترتب على التسليم بهذه النقاط السالفة الذكر بضعة أمور هي :

أولا : انه اذا كان هناك معنى لاستخلاصه من الأساطير فلا يمكن أن نجده في العناصر المنعزلة التي تدخل في تكوين الأسطورة ، ولكن في طريقة تكوين هذه العناصر أو المفردات . فالأسطورة في آخر الأمر هي شكل ومعنى ومن ثم يصعب الوصول الى دلالتها الحقيقية اذا لم نعتبر الناحيتين معا . وذلك هو المفهوم الذي تردد في كتابات بارت وباشلار من حيث تأكيدهما أن الاسطورة لا يمكن أن تكون شيئا أو تصورا أو فكرة بل هي شكل ومعنى ومن هنا انتماؤها الى علم العلامات الذي يسلم بالعلاقة بين الدال

خلل قد يصيب تركيب الحكاية الأصلي من خلال ارتباطه بمضمون الأسطورة نفسها ، حيث أن هذه المكونات هي التي تكون لحمه الأسطورة وسداها .

أما البعض الآخر فقد نظر الى النموذج الذي ساقه ليفي ستروس في شيء من الحرص والتردد حيث أبدوا بعض الملاحظات التي لم تكن - او على الأقل بعضها - بعيدة عن ذهن ليفي ستروس نفسه .

وأول هذه الانتقادات أن ليفي ستروس أهمل في تحليله للأسطورة الرؤية الهوميرية المبكرة لأسطورة أوديب التي احتوت على بعض العناصر الأساسية التي تجاهلتها الأسطورة الفرويدية التي اعتمد عليها ليفي ستروس وذلك مثل جوكاستا Jocasta التي قتلت نفسها وأوديب وهو يفتق عينيه ، ذلك على الرغم من أن كمال التحليل البنائي يستوجب تحليل كافة المتغيرات والعناصر في كل الرؤى المتاحة نزولا على ما أطلق عليه البعض من البنائيين المعاصرين القراءة الجمع Plurielle التي حلت محل القراءة المفردة . (Barthes 6691 : 05) . والواقع أن جانباً من الأسباب التي ترجع اليها تلك النتائج غير المشجعة في الدراسات الأسطورية العامة إنما يتمثل في هذه الناحية بالذات حيث درج العلماء الى تحوير مايفضلونه من الرؤى بدلا من أن يضعوا أمام أعينهم كل الرؤى المعروفة (Levi Strauss, 1967 : 215) .

أما الا انتقاد الثاني الذي وجه لمنهج التحليل البنائي للأسطورة فيتمثل فيما يطلق عليه المشكلة اللغوية ، أو مشكلات التحليل اللغوي بتعبير أدق .

وترى هذه الرؤية التي يقول بها بعض الكتاب وبخاصة من اتباع المدرسة البنائية في فرنسا ، أن الفهم الضيق للغة ووظيفتها لم يؤد الى دراسة الأساطير دراسة مجدية . ومع فإن جنب Gennep يعتبر من غير شك

توضح بهذه الكيفية وظيفة معينة او وظيفة بذاتها في وقت معين ولها ارتباط بموضوع معين . أو أن كل وحدة جوهرية مجملة سوف تشكل علاقة بذاتها بتعبير آخر . ولا يظهر المعنى الحقيقي للأسطورة الا اذا انتبهنا الى تلك الخاصة النوعية المميزة للزمن الاسطوري الذي رأينا أنه زمن قابل وغير قابل ، في الوقت نفسه للارجاع ، كما أنه متساوق ومتزامن Synchronic في آن واحد معا ، وهو الأمر الذي لا يتم الا اذا تعاملنا مع الوحدات الجوهرية في الأسطورة لاعلى أنها علاقة منعزلة ، ولكن مجموعات من هذه العلاقات . أما المعنى فلا يظهر الا بالتعامل مع هذه العلاقات كمجموعات . فعندئذ فقط نتعرف على الأسطورة في ضوء زمن له طبيعته الخاصة ومتوافق مع تلك الفرضية الأولية القائلة بالزمن ذي البعدين حيث تتكامل خائص اللغة في ناحية وخصائص الكلام في الناحية الأخرى .

وثمة مثال قدمه لنا ليفي ستروس يكشف عن الكيفية التي استخدمها في تطبيق منهجه التحليلي ، كما يقود الى رؤية التباين في مواقف العلماء ازاء هذا التطبيق ، وهو التباين الذي أدى بدوره الى بعض محاولات التعمق والتطوير ؛ فقد اعتمد ليفي ستروس على أسطورة أوديب التي جزأها الى ماتصور أنه مكوناتها الحقيقية ، ثم مضى بعيد وتركيبها في أربعة أعمدة اعتبر كلا منها كوحدة واحدة ويحوي علاقات عدة تعود لنفس المجموعة .

ويرى البعض ان هذا النموذج وان كان ينتمى الى مستوى عال من الرمز والرياضيات ، الا أنه يكشف بنجاح عن العلاقة بين الشكل الفني (وهو هنا أسبب بالتركيب المستخدم في النوتة الموسيقية) ، وبين المضمون الدال ؛ بمعنى أنه عن طريق قراءة السطور التي تضمها الأعمدة على التوالي يمكن معرفة كل الحوادث والعلاقات المدرجة في العمود ومعرفة المغزى الذي تحمله الأسطورة من خلال ترابط جزئياتها أو وحداتها . وكذا طبيعة العلاقة بين كل عمود وآخر ، وبالتالي معرفة أي

على الأقل في مفهومها المعاصر الذي يرجع الى جاكوبسون Jakobson وكارشفسكي Karcevsky وتروبتسوى Troubetzkoy^(٧) وبخاصة الأول الذي وضع اهتمامه في أكثر من مناسبة بعلم الأساطير واهتم اهتماما خاصا بإبراز العلاقة بين المنهج الجدلي (منهج علمي ووضعي) والتحليل البنائي، وتوضيح ما يمكن للتحليل البنائي لمحتوى الأسطورة أن يفعله وبخاصة من حيث القدرة على ارساء تلك القواعد التي تمكن من الانتقال من متغايير الى متغايير آخر بوساطة عمليات شبيهة بتلك التي نجدها في الرياضة والجبر .



ولا ينطلق تصورنا للعلاقة الجدلية بين الأسطورة واللغة من فراغ، ولكنه ينبني على اعتبار للمكونات الحقيقية لبناء كل منها وللسياق الثقافي والاجتماعي الذي يوجدان فيه وما يعكسانه من دلالات تعبيرية مع الأخذ في الاعتبار ماسبق أن أشار اليه جاكوبسون وتروبتسكى وانطوان ميه Meillet من أن ظاهرة التأثير المتبادل بين المناطق اللغوية والظروف والعوامل التاريخية والجغرافية لا يمكن أن تظل بعيدة عن التحليل البنائي على اعتبار أن ذلك يشكل في آخر الأمر تلك الجوانب العميقة في نظرية الارتباطات اللغوية . ولكن دون أن يعني ذلك في الوقت نفسه ما قصد اليه البعض من أمثال لوسيان جولدمان بمنهجه التاريخي الاجتماعي الذي أقامه على نوع من التصور المادي الجدلي لتاريخ الإنسانية، ومن ثم تلك النظرة المتطرفة التي اعتبرت كل انتاج ثقافي لا يرتبط بالتطور الماركسي للتاريخ مجرد وهم (Goldmann, 1959, 7-22) . ويكون معنى ذلك أن ننتبه اذن الى ما يكشف عنه الجدول البنائي من امكانات بالنسبة الى علم الأساطير، وذلك ارتباطا، أولا بمستوى التحليل ذاته، وثانيا ارتباطا بقضية المعنى .

من أوائل الذين انتبهوا الى هذه الناحية وذهب الى ان كثيرا من الدارسين قد فصلوا بين اللغة والثقافة ولم يعرفوا على وجه الدقة طبيعة العلاقة بين الكلمات والمعاني مما ترتب عليه وقعهم في خطأ الاستنتاجات المتسرعة والتعميمات التي لا تقوم على دراسة متعمقة، فان ما يراه هؤلاء هو أن الحل اللغوي يصعب القول معه بأنه الحل الأمثل لمشكلة فهم الأسطورة طالما أنه يقصر عن توضيح مشكلات تلك العلاقات المتداخلة بين اللغة والعقل والمعنى والمنطق والرمز، وكلها جوانب لابد من تعمقها والكشف عن مضامينها ودلالاتها وبالتالي فهم انعكاساتها في الفكر والواقع وما يقوم بينها من ارتباطات وعلاقات .

وتنبثق معظم هذه الصعوبات من تلك المواقف التقليدية التي قصرت وظيفة اللغة على توصيل الفكر أو التعبير عنه، وذهبت الى أن أفكار الشخص تملأ عليه اختيار الكلمات التي يستخدمها في الحديث، وهو ما عبرت عنه أصدق تعبير النظرية الكلاسيكية في اللغة التي سيطرت على الدراسات والبحوث اللغوية لفترات طويلة .

بيد أن الاعتراف بقصور الحل اللغوي ليس معناه حتمية نبذة أو تنحيته تماما، خاصة وأنه ينطوي بالفعل على امكانات تتيح تصورا أكثر تكاملا، فقط اذا ما نظرنا اليه في ضوء أسس ومبادئ تطرح جانبا تلك التفسيرات التي تنبني على السببية والميكانيكية الآلية وتهتم بدلا من ذلك بتوضيح العلاقة بين البناءات الثقافية والاجتماعية والبناءات اللغوية باعتبارها علاقة جدلية يمكن تحليل كل منها الى عناصرها البنائية الأولية .

والواقع أن محاولة توضيح هذه الفرضية تمثل اضافة لها أهميتها في ميدان اللغويات البنائية ليس على أنها اتجاه أو نزعة تبحث عن أبنية وقوالب لغوية مجردة، ولكن

(٧) - لجد نموذجاً لاهتمام جاكوبسون بعلم الأساطير في مقالته الرائعة عن الأساطير السلافية Slavic Mythology في قاموس الفولكلور .

(انظر في ذلك : Standaard Dictionary of Folklore Vol I.N. Y. 1949 .)

الخاصة بفونولوجيا Phonology اللغة (علم الأصوات الكلامية) وبنية اللغات ونحوها وصرفها وما يرتبط به من مشكلات التحليل ، فاننا على العكس من ذلك نجد أنه ليس من السهل تحديد معاني الصيغ اللغوية (: Bergsland and Vogt, 1962) لعدم اتصافها بالانتظام والثبات ولكونها ليست محددة كملاحق بنائية أو فونيمات . علاوة على أن نظام المعاني الذي ينتشر في لغة مجتمع من المجتمعات شأنه شأن الثقافة الذي هو جزء منها من حيث أنه لا يتحدد بواسطة العلم أو المنطق ، وإنما هو أشبه بمستودع يتطور بطريقة لاشعورية على أيدي الأجيال المتتابة (هويجر ، ١٩٧٧ ، ٦٦٠) .

واعتقادي هو أن الأسطورة تقع في بؤرة مشكلة المعنى على هذا النحو الذي يطرح بالدرجة الأولى قضية المعنى وليس مجرد قضية البنية أو الشكل . وإذا نحن سلمنا بما يراه البعض من أنه ، أولا : ان نظام المعاني التي توجد في المجتمعات المختلفة تنظم بطريقة معينة وفريدة بالنسبة الى كل مجتمع تبعا للمقدمات وفرضيات وحتميات أساسية . وثانيا أنه لا يمكن حل مشكلة المعنى بمجرد تحليل مفردات معينة بل يجب أن نتناول بالدراسة والتحليل النظم الكلية للمعاني التي توجد بالثقافات الانسانية المختلفة فيكون من المنطقي اذن في ضوء ماتقدم الا يتم البحث عن العلة في تشابه الأساطير في أرجاء العالم المختلفة في حدود ومصطلحات نظريات الانتقال الثقافي والاستعارة والاقتراس ، ولكن بالنظر الى البناء المنطقي الموجود في داخل العقل الانساني نفسه . والواقع أنه يلزم هنا أن ننوه ببضعة أمور هي : - ان هناك ارتباطا وثيقا يجمع بين الموقف العقلي في أي وقت من الأوقات وبين المعطيات (المادة) التي تثير لدى الانسان هذا الموقف .

وبالنسبة الى المستوى الأول فينبغي أن يتجاوز التحليل ذلك المستوى الشكلي الذي طالما دارت حوله البنائية الصورية التي ارتبطت بالمشكلات التقليدية ، ليتكافأ مع تلك المستويات الأكثر تعقيدا على ما أبرزته النظريات والتصورات الأكثر حداثة .

وعلى العكس من التصور القديم عن العلاقة بين العالم والأنماط اللغوية رأي فورف Whoef أن نمط استخدام الكلمة كثيرا ما يكون أسبق على صور التفكير والسلوك . وهو يفسر ذلك بأننا نقوم بتقسيم الطبيعة حسب خطوط معينة ترسمها لنا لغانا وهذه الأنماط والفئات التي نفصلها من عالم الظواهر لا يتم العثور عليها لأنها أمامنا أو لأنها واضحة ، وإنما الأمر على العكس من ذلك بمعنى أن العالم الخارجي مزيج من العناصر والعلاقات المتباينة وأن العقول الانسانية هي التي تتدخل لتكشف عما به من تنظيم ، ووسيلتها الى ذلك الأنساق اللغوية في العقول . أو بتعبير آخر يذهب فورف الى أنه « نحن الذين نقوم بتقسيم الطبيعة ونحزنتها وتنظيمها في شكل مفهومات وتصورات وألفاظ ونعطيهما بذلك ، أو أثناء ذلك ، معاني محددة » (٨) .

وأيا كان الرأي في نظرية فورف فان ما يهمنا في الواقع هو ابرازها لتدخل الأنماط اللغوية الموجودة في العقل البشري في تحديد الكيفية التي ينظر بها الأفراد الى العالم من حولهم ، وهذا في حد ذاته يؤدي بنا الى اعتبار المستوى الثاني الذي أشرنا اليه وقلنا أنه يرتبط بقضية المعنى .

ولكن مشكلة المعنى Meaning كانت دائما محل خلاف كبير بين العلماء والمفكرين . ففي الوقت الذي أمكن التوصل الى ما يشبه الاتفاق بصدد كثير من المسائل

(٨) عبر ادوارد سابير Sapir عن هذا المعنى الذي وضع بنيامين فورف عندما ذهب الى أن العالم ينبغي بطريقة لاشعورية الى حد بعيد على عادات لغوية مسيطرة على الجماعات كما أنه لا توجد لغتان متشابهتان بدرجة تسمح باعتبارهما مثلثين لنفس الواقع الاجتماعي ، فالعوالم التي تعيش فيها الجماعات والمجتمعات المختلفة هي عوالم متميزة وليست مجرد عالم واحد معلق عليه (لائحات مختلفة)

٥ - ويترتب عليه استبعاد تلك الفكرة الزائفة القائلة بوجود عقلية بدائية متخلفة في مقابل التفكير العلمي والعقلية المتحضرة تماما كما تخلي اللغويون منذ زمن عن القول بوجود لغات بدائية وأخرى متقدمة وذلك لسبب بسيط هو أن نوع المنطق الكامن في التفكير الأسطوري لا يختلف عنه في التفكير العلمي ، بمعنى أنه ليس ثمة اختلافات في نوع العملية العقلية ، وإنما في طبيعة المعطيات التي تنطبق عليها هذه العملية . وربما من هنا تلك النظرة التي يتبناها البعض من أنه قد ظهر لدى الاغريق القدماء بواحد التفكير العلمي الذي أصبح ركيزة العلم الحديث (أبوزيد ، ١٩٨١ : ٨) .

٢ - نظرا لأن المادة (المعطيات) التي أثارت هذا الموقف منذ ما أطلق عليه لحظة الاندهاش الأولى كانت - بصرف النظر عن اختلاف المكان - واحدة تقريبا اذ تمثلت في مشكلة الوجود ، أقصد وجود الانسان والوجود المحيط من حوله ، وتفسيره لهذا الوجود .

٣ - فيكون من المنطقي اذن ان تتفق - أو على أقل تقدير - تتشابه الرؤى في تفسير هذه المعطيات .

٤ - وأن يسيطر على هذه التفاسير الفكر الأسطوري (تشابه الموقف العقلي) الأمر الذي يعتبر طبيعيا في المراحل المبكرة من حياة الانسان وتطور المجتمعات والثقافات .

المراجع العربية

١ - الكتب :

- أبوزيد ، أحمد (وآخرون) (دراسات في الفولكلور) القاهرة ١٩٧٢ .
 - أبوزيلس ، حان ماري ، النيوية ، ترجمة ميخائيل غول ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٢ .
 - كاسيرو ، ارنست (الدولة والأسطورة) ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ .
 - كرمير ، صمويل نوح ، أساطير العالم القديم ، ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٤ .
 - هويجر ، هـ ، (مقدمة في الأنثروبولوجيا العامة) ترجمة محمد الجوهري (وآخرون) دار شهوة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

٢ - المقالات :

- أبوزيد ، أحمد ، (التحليل النفسي للأساطير) مجلة علم النفس ، مجلد ٢ العدد ٢ ، أكتوبر ١٩٤٦
 - أبوزيد ، أحمد ، (المصوور الكلاسيكية) عالم الفكر ، التمهيدي ، المجلد الثاني عشر ، (أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر) ، ١٩٨١ .
 - أسعد ، سامية ، (رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا ، عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر (يوليو / أغسطس / سبتمبر) ١٩٨١
 - الشمعة ، خلدون (مدخل إلى مصطلح الأسطورة) ، المعرفة ، العدد ١٩٧ ، ١٩٧٨
 - الكردي ، محمد علي ، (الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي) ، عالم الفكر ، (يناير / فبراير / مارس) ، ١٩٨٥
 - المجلد الثاني عشر ، العدد الثاني (يوليو / أغسطس / سبتمبر) ١٩٨١ .
 - كمال ، صفوت ، (الرمز والأسطورة والشمال في المجتمعات البدائية) ، عالم الفكر ، المجلد التاسع ، العدد الرابع (يناير / فبراير مارس) ١٩٧٩

المراجع الأجنبية .

١ - الكتب :

- 1 — Albouy, P.; Mythes et Mythologie dans La Litterature Francaise Edit. Armand Collin, Coll. Paris. 1968.
- 2 — Bachelard, G; Preface du Livre de Paul Del. Le Symbolisme de la Mythologie Grecque. Petite Bibliotheque. Payot. Paris, 1966.
- 3 — Barthes, R.; Mythologies; Paris. Editions du Seuil. "POINTS", 1970.
- 4 — Barthes, R.; Critique et Verite, Paris, Editions du Seuil. 1966
- 5 — Boas, F.; Introduction to James Teit "Taditions of Thompson River Piter Indians of British Columbia." Memoirs of American Folklore Society. VI. 1898.
- 6 — Daniel, G. E. and others; Myth or Legend?; London, 1956.
- 7 — Goldsmann, L.; Recherches Dialectiques, Paris, Gallimard, 1959.
- 8 — Hocart, A. M.; Social Origins; London, 1954.
- 9 — Levi-Strauss. c.;Structural Anthropology; English Translation by: Claire Jacobson, Anchor Books Edition. London, 1967.
- 10 — Malinwski, B.; A Scientific Theory of Culture and other Essays. Oxford University Press. N. Y. 1960. A Glaxy Book.

٢ - قوائم ودوريات علمية :

- 11 — Current Anthropology; 3, 1962.
12. Standard Dictionary of Folklore. Vol. N.Y. 1949.

مدخل

الأسس الفلسفية وتأسيس التحليل النفسي

لا يمكن أن يفهم من الحديث عن الأسس الفلسفية للتحليل النفسي أنه محاولة لارساء المعرفة التحليلية ذاتها على أسس خارجة عنها . فقد صاغ فرويد نفسه ، فيما يخص هذا التأسيس مطلباً مضاداً : « ان التحليل النفسي هو أساس ذاته »^(١) : وفعلاً فالتحليل النفسي يعرف من خلال ادعائه بأنه « يتأسس » على المعرفة التي تكشف عنها « ممارسته » ، وليس على أي شيء آخر ومن ثمة فان التحليل النفسي ، من جانبه ، يمكن أن يرفض مطلب التأسيس المشكل للعقلية الفلسفية ، مقللاً بذلك من شأن التأسيس المبني على رغبة الفيلسوف^(٢) .

يتعين علينا أن نراعي تصميم التحليل النفسي على أن يتجنب اضمحاء متسرعا للمشروعية على كيانه النظري من وجهة نظر المعيار الفلسفي : اذ ستكون مثل هذه العملية بدون شك هي أفضل وسيلة لانكار مساهمته الخاصة على مستوى المعرفة ، ولانكار حتى ما يحمله معه من جديد في النهاية . لكن ليس معنى ذلك أن هذه المعرفة ، وهي في انفصال عن الموضوع ، تتشكل ، بصورة عجيبة ، ضمن مشهد آخر^(٣) . لا يمكن أن نقيس الجديد الذي أتى به هذا العلم الا انطلاقاً من الأسس التي وضعها هو ذاته .

ليست الفلسفة فعلاً مجرد « فرع معرفي » : انما هي المحل الذي يطرح فيه مشكل العقلنة ، والمحل الذي يختبر فيه ذاته من حيث هو كذلك ، عبر كفاياته

* الأسس الفلسفية للتحليل النفسي *

بقلم : بول لوران أسون
ترجمة : محمد سبيل

« لدي موهبة خاصة من أجل التصديق الجزئي »

فرويد ، رسالة الى عزوديكى ، مؤرخة

في ١٦ ابريل ١٩٢١ م

Paul-Laurent Assoun: Les fondements philosophiques psychanalyse

من كتاب « تاريخ التحليل النفسى » تحت اشراف رولان جاكوار . باريس - هاشيت (١٩٨٢)

(١) رسالة الى بولج بتاريخ ٣٠ نوفمبر ١٩١١ . في مراسلات باريس منشورات غاليمار ١٩٧٥ ج ص ٢٣٠ .

(٢) نحيل بصدده هذه النقطة الى القسم الثانى من دارستنا حول « فرويد والفلسفة والفلاسة » باريس . المنشورات الجامعية الفرنسية ١٩٧٦ ص ٨١

(٣) على الاقل تاريخياً وليس من زاوية حلم اليقظة ..

عليها كل حدث معرفي ، ويشهد فيها على ذاته ، كما نلبي أيضا للتحليل النفسي مطلبه في الاكتفاء الذاتي . يكفي اذن أن نصوغ المبادئ الضرورية والكافية التي هي بمثابة دعامة للتحليل النفسي والتي تشكل « أداة التفكير » الصغيرة ، وذلك ليتمكن لحركته الاكتشافية أن تأخذ مجراها .

مبادئ صورية ومبادئ مادية

ومن ثم يتعين على بحثنا أن يجري على مستويين يتعلقان بالتالي بشكل المعرفة الموعود به من طرف التحليل النفسي وبموضوع التحليل النفسي . يبحث التحليل النفسي فعلا موضوعا خصوصيا ، لا ينتمي الاله ، ويحدد « غمط انتاجه » بواسطة ممارسته . لكن التحليل النفسي يتحدد ، بقدر كبير بشكل الخطاب الاستدلالي الذي يعد به أكثر مما يتحدد بموضوعه . وبعبارة أخرى يتعين في نفس الوقت ، أن نتصور التحليل النفسي كلوغوس - اذا كان صحيحا انه يتعين عليه أن ينتظم في خطاب وضمن « عقلنة » - وكعلم يطلق اسما على « موضوع » جديد يدمر ما كان معروفا من قبل .

١ - يتعين على اللوغوس التحليلي - من وجهة النظر الاولى - أن يركز على مفترضات أولية ، فمن حيث أن التحليل النفسي لم يأت من « كوكب آخر » ، فانه عليه أن يتخذ له موقعا بالنسبة للمبادئ الجاري بها العمل في المعرفة : أي المبادئ الفلسفية وما يقابلها من مبادئ سيكولوجية . لقد كان على فرويد أن يوافق على بعض « النماذج » التفسيرية أو المفهومية . نعرف أن خلفية التحليل النفسي ، بل حتى هويته ، لا يمكن معالجتها معالجة صحيحة الا بتحديد موقع هذه المبادئ . اذا لم يكن لهذه الاخيرة متممة « تأسيس » - بالمعنى المحدد فيما سبق - فانها اذن هي نقطة الانطلاق والـ « بنيه الفوقية التأملية » .

المختلفة . وبالتالي فان كل خطاب ، منظور في ذاته ، أو من حيث أنه ينظم ممارسة ما ، يجب أن يحال على هذا المحل كما لو أنه مدفوع الى ذلك بضرورة العقلنة ذاتها . ليس هناك لوجوس غريب عن هذا المحل ، بما في ذلك اللوغوس الذي يعد به التحليل النفسي قبل غيره .

ضمن هذه الالفاظ إذن يتعين صياغة مسألة الأسس الفلسفية للتحليل النفسي . ونعني بها تعيين موقع الحدث الذي يشكله « الشيء الفرويدي » بدخوله في مجال المعرفة ، والمسألة من الدقة بحث أن فرويد لم يضع موضوع العلاقة بهذا الشكل أبدا . ذلك أن من طبيعته أن يكون حذراً نقصد بذلك أن فرويد لا ينطلق من بناء فلسفي ليستلهمه ، ولا حتى ليتنقده على وجه الخصوص : لكن مفعول ذلك أكثر فظاعة . فالمكتسبات التحليلية هي من ناحية أولى أيضا اسقاطات على مجال المشاكل الفلسفية ، من حيث أن فرويد مضطر ، من أجل أن ينظم مفاهيم « علمه » الخاص ، الى أن يتبنى بعض المبادئ ، ومن ناحية أخرى ، فان انتاج المفاهيم التحليلية سيغير حتما طريقة صياغة عدد معين من المشاكل الفلسفية ، من بين أكثر المشاكل أهمية .

نفهم بالتالي أن أخذ هذه التأثيرات الفلسفية بعين الاعتبار ، ارتفاعا وعمقا بالنسبة للانتاج التحليلي ، ليس فقط أمرا مشروعا ، بل هو شيء ضروري لقياس قوة ومدى الثورة التحليلية ذاتها ، لا يمكن فهم التحليل النفسي كليا الا عندما نتبين المساحة التي بدأ يرتسم عليها مجهوده ، وذلك هو شرط ادراك تأثيرات هذا الارتسام ذاته .

يتعلق الأمر ، بالنسبة لنا اذن ، بمحاولة تصويب الديكور الفلسفي الذي سينبتق منه الحدث التحليلي - بدل قياس هذا الاخير الى المقياس الفلسفي . وبذلك نرجع للفلسفة ميزتها الفريدة ، كمرآة تأملية ، يرتسم

هكذا نرى أن التفسير للمبادئ لا يظهر كمجرد عملية اخبار أو كترفع لا فائدة منه ، بل كشيء يمكن من قياس امتداد الاكتشاف التحليلي ، في تأثيراته المرئية أو الخفية .

الأسس الاستمولوجية للتحليل النفسي

١ - نظرية المعرفة التحليلية

وصفنا في موضع آخر موقف فرويد تجاه الفلسفة من حيث هي^(٦) فهو يرى فيها عقبة في وجه المعرفة العلمية ، ويرى فيها ، في نفس الآن ، زحما شموليا ينتهي الى ادعاء المعرفة المطلقة^(٧) لذلك فهو يتحين كل فرصة لتمييز المعرفة التحليلية عن المعرفة الفلسفية^(٨) ويتعين على المرء ، عند بداية البحث حول الأسس الفلسفية للتحليل النفسي ، أن يضع نصب عينيه التصريحات الحاسمة لمؤسسه : « ان المشاكل الفلسفية وصياغاتها غريبة عني لدرجة أنني لا أعرف ما أقول عنها »^(٩) ، لحد أنه ربما يكون قد « تجنب برفق التقرب من الفلسفة من حيث هي كذلك »^(١٠) .

ان ما يدعو الى الوقوف عند هذا الحكم المتعجل ، والى اعادة نسج الأصرة التي يريد فرويد ذاته فصمها هو :

- ان فرويد - من ناحية - لا يستطيع الاستغناء عن نظرية في المعرفة ، ضمنية على الأقل ، وذلك من حيث أنه يسعى الى تحديد هوية موضوع معين بواسطة نوع معين من المعرفة : واذا كان التحليل النفسي حسب « علما » فانه لا يمكن أن يتجنب مواجهة مسألة المبادئ

٢ - يتعين علينا اذن أن نقوم بتعيين وحصر هذه المبادئ والاشكاليات ولو من أجل أن نعيد للتحليل النفسي تربته الاصلية فقط . وهو أمر لا يخلو من تأثيرات على موضوع التحليل النفسي ، لأن هذا الموضوع لا يمكن فهمه الا بارجاعه الى « الشكل الموقعي » للموضوع ذاته . انا ونحن نحاول الحديث بتفصيل عن المكتشفات الكبرى للتحليل النفسي^(٤) ، سنحاول اذن أن نحيط هنا - بالتوازي مع هذه المواد الغزيرة - بالمبادئ الصورية التي توطرها ، والتي يمكن أن تصلح لوصف وتمييز تصوره عن الموضوعية ، بعيدا عن موضوعات التحليل النفسي .

٣ - لكن هذا الاستخدام سيكون ناقصا ومجردا اذا لم يتبعه فحص للتأثيرات التي يفرضها حتما مضمون المعرفة التحليلية كرد فعل بعدي ، وبصورة ضمنية ، على المبادئ الفلسفية ذاتها اذ أن التحليل النفسي لا يكتفي بالارتكاز على مبادئ ، بل انه يخلخل الى حد ما ، عبر الاشكالية التي يرسيها ، عددا من الاشكاليات الفلسفية ، حيث يدفع بها الى تطوير مصطلحاتها وطريقة أدائها .

وهي أيضا ، بمعنى آخر ، « المبادئ الفلسفية » للتحليل النفسي : لكن بدل أن تتخذ موقعها في أعلى البناء فانها تبدو في العمق أي فيها بعد التأثير الذي يحدثه التحليل النفسي في اشكالية المعرفة^(٥) . ولن نستطيع قياس الجديد الفرويدي الا عندما نعين ونرسم خطوط القوة المولدة لهذه الهزة .

(٤) انظر دراستنا حول « المكتشفات الكبرى للتحليل النفسي »

(٥) يتعين مقارنته بالعمول اللاحق والملاحظ أيضا في عملية الاكتشاف (انظر الجزء اللاحق من هذا البحث)

(٦) فرويد والفلسفة والفلاسفة المذكورة أعفا .

(٧) انظر الكتاب السابق ص ٢٣ و ٤٥ الفصلين الأول والثاني .

(٨) نفس المرجع . المقدمة . ص ١٥ - ١٨ .

(٩) نفس المرجع ص ١٧ - ١٨ يتعلق الأمر بسؤال جوليت فانز - بوتوليس حول علاقته بسينوزا في ١١ أبريل ١٩٣٠ (نفس المرجع ص ٢٤)

(١٠) حياتي والتحليل النفسي - الاعمال الكاملة الجزء ١٤ ص ٨٦ .

التي تحكم طرق عمل هذا العلم . والدليل على ذلك هو انشاء كيان نظري خصوصي ، سمي « الميتاسيكولوجيا » ، وهي كيان يستهدف الممارسة ويستخرج من « المواد » تصورا مفهوما . على فرويد أن يواجه هنا مسألة علاقة التأمل « بالمعطى » ، وهو ما يعني في النهاية ، طرح مسألة مبادئه .^(١١)

- من ناحية ثانية ، فان فرويد يستشعر فعلا ، الحاجة الى العودة المرجعية ، بصورة دورية الى أنساق فلسفية ، ربما كانت محددة : وهي شبكة أفلاطون - شوبنهاور - نيتشة^(١٢) . ولا يتعلق الأمر هنا باستشهادات ثقافية فقط ، اذ أن فرويد - وهو يحاول اصفاء « المشروع » ، على نفسه وعلى مفاهيمه الخاصة ، بالرجوع الى أعمال سابقة ، وبواسطة هؤلاء الفلاسفة - يعين (وهو مار وبصورة لا طائل منها) المشاكل التي سيعود التحليل النفسي الى تناوئها ، بل سيعدها لها .

يبدو ضمن هذه الشبكة أن رابطة ممتازة تربط التحليل النفسي بتراث فلسفات الغريزة ، ابتداء من شوبنهاور الى نيتشة ، ويعترف فرويد ، فعلا ، بوجود تصورات سابقة حول مفهوم الكتب في « العالم كارادة وتمثل » كما يعثر في « ميتافيزيقا الحب والموت » على الحدس المزدوج لسلطة ايروس وتاناتوس ، وأخيرا فانه ليس عديم الصلة بالنزعة التشاؤمية لـ « سيد فرانكفورت » . يبدو شوبنهاور بمثابة الفيلسوف الذي استبق بصورة ممتازة الانجيل التحليلي^(١٣)

يجد فرويد ، على غرار ذلك ، لدى نيتشه ، استباقا لمبدأ الدوافع الذي هو مبدأ أساس - وما هو ذو دلالة أنه

يعثر لديه على اسم « الهو » . كما يستعير منه ، بازاء ذلك ، ملاحظات خاطفة حول الحلم ، والذاكرة ، والذنب^(١٤) . ومن الجائز ، على وجه التأكيد ، تنسيق الترابطات المفهومية بين الطرحين : فس نجد فيه التقاء ملحوظا « للبواعث » على هاتين الأرضيتين^(١٥) .

نلمس ، عن طريق هذا الانتباه ، الأصل الثقافي للتحليل النفسي - وذلك بتناظر مع الأصل العلمي الذي سنذكره فيما بعد ، فعلا ، يجد التحليل النفسي ذاته ، تبعا لأمنية فرويد الخاصة ، واقعا عند نقطة التقاء هذين الرافدين . لكن تقسيم العمل ينم بصورة دقيقة : ليستعير فرويد من هذه المراجع الفلسفية ، وهي مراجع متميزة ، حدوسا تسمح باستباق ، « وبتخيل » هذا الذي يتجه التحليل النفسي الى اعطائه كيانا محدد ، كما تسمح هذه الحدوس أيضا باصفاء صبغة المشروع عليه ، وبالعكس ، فان هذه المعرفة موجودة بوضوح على واجهة النماذج الاستمولوجية .

لكن المواجهة بالضبط مع شوبنهاور ومع نيتشه تسمح بقياس الخطوة الحاسمة التي تحملها المحاولة الفلسفية الى المحاولة التحليلية . نجد في هذه الفلسفات الغريزية تقييما للغريزة كمبدأ مضاف للصدق ، وهو ما سيفتح الباب أمام نظرية للمعنى : ان ما يتمخض بين ارادة الحياة الشوبنهاورية وارادة القوة النيتشوية هو سلم القيم الغريزي هذا . ولا يعوقه ذلك عن انتاج « حدوس وملاحظات خاطفة » مرموقة . وهذا يرجع الى أن هذه الفلسفات تقيم علاقة بين نظرية للغريزة و« سيكولوجيا » للبواعث الأخلاقية^(١٦) ، مما يؤدي

(١١) انظر المكتشفات الكبرى للتحليل النفسي الفقرة ٤ من المدخل

(١٢) انظر دراسة هذه الشبكة في فرويد والفلسفة . القسم الثاني ص ١٢٥ وما بعدها ودراسات حول « فرويد ونيتشه » باريس المنشورات الجامعية الفرنسية ١٩٨٠

(١٣) انظر بصدده هذه النقطة النص الشهير المسمى « صعوبة في التحليل النفسي » (١٩١٧) ، حيث يوقع فرويد مسامحة بالقياس الى كوبرزيت وداروين ، لكنه يضع في الطليعة شوبنهاور ذاته كمراد .

(١٤) انظر تفاصيل ذلك في « فرويد والفلسفة والعلافة » القسم الثاني الفصل ٤ ص ١٧٧

(١٥) انظر « فرويد ونيتشه » القسم الأول ص ٦٠ والقسم الثاني ص ٧٧

(١٦) انظر اللحظة الحاسمة في علم النفس « لدى نيتشه » في فرويد ونيتشه ص ١١٣ ومقدمتنا لكتاب « أصل المشاعر الأخلاقية » لبول دي باريس . م ج ل ١٩٨٢

يتعين علينا إذن ، حتى نضع المبادئ الفلسفية للتحليل النفسي ضمن ألفاظها بالضبط ، أن نترك فرويد أمر تأكيد نفوره من العقلانية الفلسفية ، وهو ما يتعين أن يثبنا عن محاولة صياغة « منظومة فلسفية » طالما تحدث عنها الكثيرون بالنسبة للتحليل النفسي^(١٨) ، ومن ناحية أخرى ، أن نأخذ بعين الاعتبار هذه الجسور التي تربط التحليل النفسي - ولو بجسمه من حيث هو جسم مقاوم - بمجريات فلسفية : سواء في الداخل ، من أجل تلبية حاجات نظيره الخاص ، أو من الخارج ، في « إعادة تناول » - في المعنى القوي لهذا اللفظ - مسائل مترابطة ضمن اشكاليات فلسفية .

وهذان المطلبان متلازمان لدرجة أن فرويد ذاته هو الذي يعين - في نصه الخاص - خطوط القوة التي يتعين اتباعها لمسألة هذه العلاقة .

والآن وقد أصبح التحليل النفسي يقدم نفسه كمعرفة (ابيستيمية) فإن من المفروض عليه أن يواجه ، ولو ضمنا مسألة شروط المعرفة ، أي المسألة الابستمولوجية^(١٩) .

نأخذ هذه المسألة صورة سؤالين مترابطين :

أ - من ناحية أولى ، تدعى هذه المعرفة لدى فرويد كونها علما ، وبالضبط علما للطبيعة ، أي علما يعتمد على منهجية دقيقة تم اختيارها في ميدان الظواهر الطبيعية .

ب - من ناحية أخرى ، تتعلق هذه المعرفة بصنف من الظواهر - النفسية - اللاشعورية الخاصة : وحتى بدون أن يتطرق أيضا لمسألة خصوصية الموضوع أي اللاشعور ، فإن التحليل النفسي مدعو الى مواجهة المسألة النوعية المتعلقة بالمعرفة النفسية - المنطقية .

الى الاشارة الى آثار المعنى الممثلة للحوافز الغريزية . وهذا ما يستتب مبدأ « سيكولوجيا الأعماق » أو « سيكولوجيا الأبعاد السحيقة » كما يعرف فرويد التحليل النفسي .

هكذا نرى أخيرا . أنه اذا لم نعثر لدى شوبنهاور ونيتشه على « الأسس الفلسفية » للتحليل النفسي - وهو ما يمكن أن يدفعا الى الاعتقاد بأن التحليل النفسي - نجد أساسه في فلسفة ما حتى ولو كانت فلسفة .

عريضة - فائنا نكشف فيهما أصلين ينحدر منهما التحليل النفسي ، كما لو أن فرويد على نفسه ضمن « عائلة فكرية » من المفكرين المستقلين ، الذين حظي لديهم نوع المشاكل التي سيتناولها التحليل النفسي ببعض الأهمية .

يتخذ فرويد إذن تجاه هذه القرابة موقفا دالا : فهو يمسك من جهة عن محاولة تنسيق التقاربات لثلا يزكي فكرة « التأسيس » بالمعنى المحدد ، ومن ناحية أخرى فهو يستخرجها ويقدم جردا لها كلما بدت منيرة للتحليل النفسي . والمهم كما يوصي بذلك فرويد ، هو التمييز بين ملحوظات وما يجب أن يكون .

وهذا هو المعنى الرمزي للصيغة الصغيرة المطلقة من طرف فرويد بصدد نيتشه : « ان ما يضايقنا هو أن نيتشه قد حول « الكائن » الى « واجب » . . وامتياز شوبنهاور ونيتشه بالضبط هو أنها قد عينا عبر مستلزمات « القيم » عناصر حاسمة لفهم ما هو كائن : لكننا نفهم أن التحليل النفسي ، وهو يضع نفسه ، تبعا لأمنية فرويد ، ضمن مجال « ما هو كائن » فإن الأسس يتعين البحث عنها على وجه الخصوص في الجانِب المتعلق بطرائف المعرفة^(١٧)

(١٧) دلائل جمعية التحليل النفسي لفيينا . باريس - غاليمار جزء ص ٣٦ (جلسة ٢٨ أكتوبر ١٩٠٨)

(١٨) انظر الرافض الصريح بصدد مرحلة بوتنام حيث يقدم فرويد المنظومة الفلسفية كمنظومة تأملية على وجه الخصوص ص ٤٧ - ٤٨

(١٩) انظر كتابنا مدخل الى الابستمولوجيا الفرويدية . باريس مايو ١٩٨١ ٤٠ - ٤١

جهازا على خط نموذج مستلهم من الفيزياء والكيمياء ، بمعنى أن المثال سيكون هو القدرة على معالجة العمليات النفسية - اللاشعورية حسب مثال الفهم المستمد من العلوم الفيزيائية - الكيميائية^(٢١) .

ب - مبدأ لا أدري : يضع فرويد نفسه ضمن التيار الذي يشير اليه لانج (Lange) اشارة دالة « علم نفس بدون نفس » وهذا يعني أن التحليل النفسي لا يسعى الى معرفة « شيء في ذاته » - وليكن النفس واللاشعور : أنا « فئة من الظواهر » يتعين أن تشكل موضوعية « العلم التحليلي »^(٢٢) .

هكذا ستتجه المعرفة التحليلية مع ذلك ، وهي مزودة بهذه الحمولة من المبادئ الأولية الى التماس طريقة خاصة ، مطابقة لموضوعها - أي بالضبط للعمليات اللاشعورية . وقد دعا فرويد هذه الطريقة باكرا (١٨٩٥) بـ « الميتاسيكولوجيا » ، قبل أن يحاول صياغة مفاهيمها (١٩١٥) ، بصورة متقطعة^(٢٣) . يجب أن نفهم من هذا المصطلح أنه يعني معرفة تلائم موضوعية خاصة - الظواهر اللاشعورية التي تتجاوز المعطى المباشر : انها ضرب من « ما يمازى الموضوعية » ، لأنها تفقد الى « ما بعد الشعور » .

يتضمن ذلك عقلانية خاصة ، تطلب « تحيلا نظريا »^(٢٤) يستلزم « نقلا » نشيطا للعناصر . وفرويد لا يتردد في مقارنة الميتاسيكولوجيا بـ « ساحرة »^(٢٥) ، مما يبرز بأنه يطور بصورة خصبة المبادئ ذات الطابع

ان أدبا بكامله ، يطرح في الربع الأخير من القرن التاسع عشر مسألة المنهج : كان الأمر يتعلق بضبط مسألة ما اذا كانت « علوم الروح » أو الانسان مدعوة الى الرجوع الى منهج خاص « تفهمي » ، بالتعارض مع المنهج « التفسيري » الخاص بـ « علوم الطبيعة » . وفعلا فان مسألة المنهج هامة كانت ذات انعكاس ميتافيزيقي جلي : وهو أن نعرف كيف نتصور التمييز في المعرفة بين « طبيعة الروح » . سيفترض التمييز الاستمولوجي عدم اتصال بين الظواهر « الطبيعية » والظواهر « الروحية » ، في حين أن عملية التوحيد تفترض الاتصال بل الاختزال . نفهم أخيرا ان علم النفس مقحم بصورة خاصة في هذا النقاش الفلسفي والمنهجي ، من خلال موضوعه ذاته .

وأخيرا سيبقى لفرويد مدار استمولوجي أعم : وهو امكانية المعرفة العلمية ذاتها من حيث أنها تصطدم بحدود الواقع . ان التيارات الكنطية الجديدة والوضعية تركز على حدود المعرفة : وتقدم العالم الفيزيائي ديوار يموت لهذا الموقف - المشار اليه (« لا أدري » - شعاره : « Ignoramus m Ignorabimus ») نحن نجهل ، نحن نجهل (الى الأبد)^(٢٦) .

٢ - المبادئ الاستمولوجية للتحليل النفسي

يكفي هذا التذكير لنلاحظ بأن مؤسس التحليل النفسي ينشئ مبادئ عامين هما بمثابة عماد لبنائه : أ - مبدأ واحد : يرفض فرويد أن يقوم التحليل النفسي في انفصال « علوم الطبيعة » . بل انه يضعه

(٢٠) نفس المرجع ص ٢٨ - ٢١

(٢١) نفس المرجع الفصل الاول والثاني ص ٣٩ وما بعدها و ص ٥١ وما بعدها .

(٢٢) نفس المرجع الفصل الثالث ص ٦٧ وما بعدها

(٢٣) حول منشأ مدلول الميتاسيكولوجيا انظر « فرويد والفلسفة » ص ٦٨ . و « مدخل الى الاستمولوجيا الفرويدية » ص ١٢٢ - ١٢٤ ، هذا فيما يخص شكل الميتاسيكولوجيا ، اما فيما يخص مضمونها انظر منشأ الاكتشاف انظر بحثنا « المكتشفات الكبرى »

(٢٤) « مدخل الى الاستمولوجيا الفرويدية » ص ٩٠ - ٩٤

(٢٥) انظر « تحليل متة وتحليل لايتهي » الاعمال الكاملة . ج ١٦ ص ٦٩

خصوصا مع المبدأ الجدلي بضرورة كيفية لما هو من أصل مختلف والذي يتجاوزه الفكر ، خلال الزمن ، بواسطة التناقض . وهذا ما يمكن أن ندعوه بالأساس والمكان البنيوي .

ب - تؤكد الاحالة الى العنصر الاقتصادي والبحث عن متجانس كمي بالتعارض مع عقلانية للكيفية . فالتكسيم يعني فعلا العودة الى « ذات الشيء » . وفي ترابط مع ذلك فان « العمل » النفسي متصور كعمل غير خلاق ، أي محول فقط ، من حيث أنه ليس الا نتيجة لمطلب اقتصادي في فائض من الطاقة . وهو ما يمكن أن ندعوه الأساس القياسي النفسي للميتاسيكولوجيا .

ج - وبالمقابل فان العودة الى الدينامية تدخل مدلولات تعارض القوى - صراع ما كبت ، الخ : لكن لا يتعين تصور ذلك كتعارض تناقض في اطار معنى زمنية جدلية : ان الأمر يتعلق بإمكانية استبدالية للاشباع بين قوى غير متلائمة ، ينتهي الى تنازل متبادل الى تشكيلات بسيطة .

وهكذا فاللاشعور يجهل النفي ، كما يجهل الزمن : لا يمكن أن يكون هناك انتاج للنفي ، كما أن النفسية أيضا تنتظم في بنية صراعية من عدم التلاؤم بين مطالب متعارضة . وهذا هو الأساس الحركي للتحليل النفسي ، هذا الأساس الذي يفرض وصف منظومات التعارض داخل جهاز نفسي موصوف على هيئة مجموعة من الحركات الخاصة بمنظومة مادية .

من المشروع أن نبرز ، وذلك بدلالة هذه البؤرة ، ولما فعلنا ذلك في مكان آخر^(٢٩) ترابط الأبعاد الميتاسيكولوجية ، انطلاقا من مبادئ تحملها الممارسة

الوضعي التي استعارها من تصور العلم لدى « مدرسة فيينا » لارنست ماخ على وجه الخصوص^(٢٦) .

وبالإضافة الى ذلك فان أحد الأسباب الخفية لقوة الجهاز المعرفي للتحليل النفسي يقوم في حركة الوفاء للمبادئ العلمية لعصره وفي الانتهاك الرفيع لها تحت ضغط موضوعه الخاص .

٣ - مبادئ التفسير التحليلي : الميتاسيكولوجيا

لكن يبقى هناك مستوى أخير يتعين فحصه في هذه البنية الفوقية الاستمولوجية ، وهو انتظام البناء الميتاسيكولوجي . ففرويد « يقترح أن نتحدث عن تقديم « ميتاسيكولوجي عندما ننجح في وصف عملية نفسية ما من خلال العلاقات الدينامية والمكانية والاقتصادية^(٢٧) .

وهذا التوزيع « المواد الميتاسيكولوجية » ليس توزيعا عرضيا : بل انه يرتكز هنا أيضا على مثال للفهم ، من أصل فيزيائي ، مؤداه أنه لا يمكن معالجة ظاهرة ما الا بارجاعها الى مجال القوى التي تحركها ، الى المواقع (أو الامكنة) التي تسمح بقراءة انتقالها ، وأخيرا الى سير الطاقة التي تمثلها الظاهرة .

« مثال الفهم » هذا يتضمن مرتكزا فلسفيا يمكننا أن نفهمه أحسن عندما نصفه بما يميزه عن العقلانية الجدلية^(٢٨) ، المستمدة من هيغل مثلا :

أ - تفترض الاحالة الى التقسيم المكاني (La topique) مرجعا مكانيا ، يقتضي تصور العمليات من خلال ألفاظ الانزلاق أو الانتقال من مكان الى آخر - كما لو أن الممارسة التشريحية الأصلية لفرويد كانت قد تحولت الى مطلب معرفي . يتعارض هذا التجانس

(٢٦) حول تأثير ماخ على فرويد انظر مدخل الى الاستمولوجيا . . . ص ٧٣ .

(٢٧) في « الميتاسيكولوجيا » ، « اللاشعور » الاعمال . ج ١٠ ص ٢٨١

(٢٨) انظر حول هذه المواجهة مساهمتنا في ندوة « الاوضاع الحالية للجدل » المقدمة بعنوان الجدل والميتاسيكولوجيا المنشورة بباريس دار انتر ووبس سنة ١٩٨٠ في مجلد بعنوان الاوضاع الحالية للجدل .

(٢٩) « مدخل الى الاستمولوجيا الفرويدية » القسم الثاني ص ٩٥

المدارات الفلسفية للتحليل النفسي

أولا - اللاشعور والتمثيل :

ان المدار المركزي للتحليل النفسي هو نظرية اللاشعور : وهو التفكير في كيان معرفة نوعية حاضرة في الذات بالرغم منها . ومن ثمة تطرح مسألة كيان التمثيل وكيان الذات نفسها ، من حيث أنها يمكن ألا تكون حاضرة في تمثيلها ، كما يريد ذلك التقليد الفلسفي الديكارتي .

ان فرويد يعترف بأن « الفلسفة قد اهتمت ، بدون شك ، وبصورة متكررة بمسألة اللاشعور » (٣٠) . ومن ثمة فان الحديث التحليلي حول اللاشعور مضطر لأن يحدد موقعه بالنسبة الى هذا التفكير ويفهم ما يعنيه مأزق الحديث الفلسفي السابق بفرويد حول اللاشعور يكون بالامكان تحديد عملية مراجعة الأسس الأصلية التي تقتضيها النظرية التحليلية في اللاشعور .

بيد أن هذا المأزق يتجسد في ميل اما الى انكار وجود اللاشعور أو في ميل الى رفعه الى مرتبة عليا كمبدأ صوفي : « أما أن لا شعورهم كان شيئا صوفيا غير قابل للادراك واللمس ، أي شيئا تظل علاقته بالنفس غارقة في الغموض ، واما أنهم طابقوا بين النفس والشعور واستخلصوا من هذا التعريف أن اللاشعور ليس كيانا نفسيا (٣١) » . يتعلق الأمر اذن بمسألة التفكير في أسباب الارتباك الفلسفي الذي سيحاول التدخل التحليلي فك عقده .

لا يمكن ، من ناحية أولى ، أن يعني اللاشعور التحليلي الا كونه فئة من الظواهر النفسية من نوع خاص ، وليس لاشعورا ذا اسم خصوصي ، ومن ناحية أخرى فان هذه الفئة من الظواهر تفرض ضرورة

العلمية : بروكه ، هيربار ، فخر ، هلمولتز ، ماير . استوالد . وهذا يبرز الى أي مدى يحدد ويوجه التصور العلمي عملية التقطيع الموضوعي التي أجراها التحليل النفسي .

الا أننا - وقد وصلنا الى هذه النقطة - فاننا نلمس الى حد ما النهاية الفاصلة بين شكل الموضوعية والموضوع ذاته .

٤ - من الموضوع الى المعرفة

يجب أن نراعي أن فرويد ، وهو يتبع موضوعه ، بمعونة المبادئ الاستمولوجية السابقة ، فانه سيولد أثارا غير متوقعة على المبادئ المكتسبة داخل الاشكاليات الفلسفية . ان فرويد ، وهو ينشئ موضوعه الخاص ، مضطر فعلا لأن يقدم لنفسه مبادئ ضمنية ستعود ، بواسطة نوع من القفزة ، ضمن عدد من القضايا الأساسية للفلسفة ، هذه القضايا التي يمكن رصدها وتعيينها في المراجع المصرح بها أو المجددة بحكمة من أجل حاجات التفسير التحليلي . يمكن أن نكون قد مسسنا بذلك المبادئ الفلسفية الأكثر دقة والأكثر حيوية في التحليل النفسي . لكن يتعين علينا ، من أجل تحديدها ، وبدل الانطلاق من المبادئ التي يتجهها التحليل النفسي ، أن نستنبط من القضايا الأساسية المبادئ التي تتجلى فيها . ومن حيث أن المدارات الفلسفية قد تم تعبئتها من طرف السيكلوجيا ، فان الأمر سيتعلق بالتساؤل عن الآثار التي تركها النفسي على تصور النفس وعلى تمثيل وتصوير علاقات النفس بالجسم ، وعلى تصور العلاقة بين التفكير والمعطى ، وأخيرا على تصور علاقة الذاتية بالواقع .

(٣٠) أهمية التحليل النفسي ، سنة ١٩١٣ القسم الثاني الترجمة الفرنسية ديتز ص ٧٥ .
(٣١) نفس المرجع

من الجسم ، وذلك من حيث أنها « متميزة فعلياً عن الجسم » .

نرى ، نتيجة لهذا التذكير ، أن أولوية الوعي ، كعلم يفتح باب ادراك الذات لنفسها ، قضية مرتبطة بقضية ميتافيزيقية تخص أولوية النفس على الجسم .

وبالتالي فإن كل مالا يفكر يسقط ، بصورة ما ، في الجسم ، أو في الحدود بين النفس والجسم - الذي يمتلك وظيفة غامضة في تعيين الحدود القصوى لثنائية النفس - الجسم . هكذا نفهم أن ما يحال الى فئة الادراكات الواضحة والمتميزة ، أو الواعية بالمعنى الخاص للكلمة ، فهو ليس الا « ادراكات ملتبسة » . لا يمكن إذن أن يمتلك اللاشعور في منظور فلسفة الوعي كيانا خاصا به : فهو لن يكون الا فتات الوعي ، أي درجة دنيا من الوعي . بل انه يمكن أن يؤخذ على ديكرت - كما فعل لينتز - كونه « اعتبر بمثابة لا شيء الادراكات التي لم تنته لها » أي الادراكات الصغيرة أو « الادراكات غير المحسوسة » (٣٤) .

وبإيجاز فإن اللاشعور لم يكن ليملك ضمن هذه الخطاطة كيانا معترفا به : انه ليس فقط هذا الذي لا ندركه ، في حين يتعين علينا ادراكه ببذل بعض الانتباه أو « باجهد الفكر » ، كما أن اللاشعور ليس أيضا هو الاختلاط الذي يبثه الجسم في النفس ، بسبب الرابطة الفعلية التي تشده اليها . ان اللاشعور هو الشيء بمثابة مبدأ عدم المعرفة أو عدم التعرف الحاضر في الذات نفسها والمقسم لوعيها ، والمدخل للاضطراب في علاقة الذات بفكرتها عن نفسها .

التمييز بين ما ينتمي الى الوعي وبين ما هو نفسي ، وذلك بارجاع هذا العنصر الواعي الى كونه مجرد محمول غير ضروري : ومن ثمة يرجع اللاشعور الى كونه « صفة يمكن أن تدخل ضمن فعل فردي واع ، كما يمكنه ألا يدخل ضمن هذا الفعل ، وألا يعدل منه شيئا ، اذا بقي على حاله » (٣٢) .

لكن التحليل النفسي يخلخل بذلك استقرار قارة واسعة من الميتافيزيقا ، أي ما يتعلق بتعريف النفس ، كما يخلخل في نفس الوقت علاقة النفس مع الجسم . وفعلا فإن « نزعة الوعي » ناتجة عن المجال الفلسفي - تعني نزعة الوعي التعادل بين ما هو من قبيل الوعي وما هو نفسي ، أو تعني أولوية الوعي - وهذه النزعة ستشكل عائقا أمام امكان قبول اللاشعور كموضوع سيكولوجي . ان النفس موزعة بتآن مع الجسم - وهو ما تحافظ عليه الثنائية الديكارتية - وهي متطابقة مع الفكر ، الذي هو نفسه عنصر مشكل لعلاقة الذات بنفسها ، وهي العلاقة التي ينشئها الوعي .

سيكون من المفيد أن ندرك جيدا هذه الدائرة : نفس - فكر - وعي التي سيفككها التحليل النفسي . يعتبر ديكرت أن « الفكر » هو : « كل ما يقع فينا بحيث ندركه مباشرة بأنفسنا » وهو ما يفرض ، بالارتباط مع ذلك ، اعتبار الفكر كشيء أساسي بل مطابق للنفس : « شيء مفكر ، أي روح ، أي نفس ، أي ذهن ، أي عقل » (٣٣) . يقوم جوهر النفس في الفكر اذن . ويتواز مع ذلك فإن معرفة النفس ، وهي معرفة قائمة على التفكير الذاتي أو الوعي ، تسبق بالضرورة معرفة الجسم . إن النفس الانسانية « أكثر قابلية لأن تعرف »

(٣٢) « المغاومات المبدأة تجاه التحليل النفسي » سنة ١٩٢٥ الاعمال ص ١٠٣ انظر حول هذه النقطة المتعلقة بموقف الفلاسفة من اللاشعور : « فرويد والفلسفة ... » ص

٢٣ - ٤٤

(٣٣) « مبادئ الفلسفة » الفصل الأول ص ٩

(٣٤) « أبحاث جديدة حول الذهن البشري » الكتاب الثاني الفصل التاسع

بذلك نلمس ما يفرضه التصور التحليلي للاشعور من مراجعة عميقة للأسس الفلسفية .

١ - لا ترتسم ثورة الاشعور في أي مكان بقدر ما ترتسم على مستوى الذات : يتعين إذن أن نتصور تقسيم الذات بالنسبة الى تمثلها (تصورها) في مداه الاقصى .

٢ - لكن يتعين تسجيل هذه الثورة - التي « تديم » الى حد ما الثنائية في التصور في قلب الذات نفسها .

ثانيا - الدافع كخط حدود بين النفس والجسم

لكن التحليل النفسي يسم أيضا المصادرة الثنائية بمعنى آخر . لا يمكن أن نتجاهل فعلا اشارة فرويد : « يتعين أن يفرض وجود النشاط النفسي للاشعوري على الفلسفة أن تعدل ، فرضياتها حول العلاقة بين ما هو نفسي وما هو جسمي الى أن تصبح ملائمة للمعرفة الجديدة » . (٣٧)

كما لا يمكننا أيضا أن نهمل بأن قوام النشاط النفسي للاشعوري هو بالنسبة لفرويد ، من طبيعة دافعية . لكن فرويد خلال انشائه الميتاسيكولوجي لهذا المفهوم الاساسي يعلن أن « مفهوم » الدافع « يبدو لنا بمثابة مفهوم حدودي بين ما هو نفسي وما هو جسمي » ، فهو يصدر من داخل الجسم ويصل الى النفس « كمقياس لطلب العمل الذي هو مفروض على النفس نتيجة ارتباطها بما هو جسمي » .

ان الدافع (٣٨) هبة نفسية ، لها منبعها في الجسم « عملية نفسية محددة في الموقع في أحد الأعضاء » - يعتبر هدفها هو الاشباع أو ازالة حالة التهيج بواسطة موضوع . فالدافع يحدد بهذا المعنى ملتقى نوعين من

هكذا نفهم اغراء الارتداد الى واحدة الاشعور ، من أجل الافلات من نزعة الوعي الثنائية ، وهكذا نتصور ، على غرار فلسفات الحياة ، مبدأ مطلقا ينعكس في النفس والجسم كما لو كان ينعكس عبر العالم أو الكائن . وفي عصر فرويد نجد مثالا صارخا لذلك في فلسفة ادوار دفون هارتمان ، مافس شوينهور (٣٥) . وهذا يفترض إذن رفضا للثنائية التي يعارضها المبدأ الواحدي للوحدة الانثروبولوجية والانطولوجية ، وفي ارتباط مع ذلك رفض العقلانية التي يعارضها مبدأ يخالف (لا عقلانية) .

كما ان التحليل النفسي لا يتعرف على ذاته أيضا في هذه الاستراتيجية الفلسفية : اذ أن نتيجتها المثيرة هي ابعاد الاشعور عن الحياة النفسية بتحويله « الى شيء صوفي ، غير قابل للادراك واللمس » . وبالتالي فإن « علاقته بالنفس » ستصبح « غير مفهومة » ان فرويد بتأكيد أن الاشعور « يتعين أن يظل موضوع السيكولوجيا » (٣٦) ، يسند لنفسه مهمة مساواة عدم المعرفة على المستوى الملازم للتصور .

ان الموقع الخاص للتحليل النفسي يكشف في نفس الوقت أن صوفية وخفاء الاشعور يمكن أن تستخدم كذريعة من طرف نزعة الوعي المضادة . ان قدر الفلسفة الثنائية هو القيام بردود فعل يائسة تتسبب في افلات الاشعور من معرفة النفس . لكن فرويد يؤكد « الطابع النفسي » للاشعور : ليس هناك وسيلة لمقارنته سوى « من جانب علاقته مع الوعي » ، مثلاً « أما مقارنته من جانب العملية الجسمية فيبدو متعذرا الى حد الآن » .

(٣٥) انظر فلسفته في الاشعور ١٨٦٣ . وحول العلاقات القائمة بين هارتمان وفرويد انظر . « فرويد والفلسفة » .

(٣٦) « أهمية التحليل النفسي » .

(٣٧) نفس المرجع

(٣٨) « الدوافع ومصرها »

لكننا نلاحظ أيضا ترددا دالا فيما يخص استحضار « المدلول » و « الدال » ضمن هذه العلاقة . يصبح الدافع يلعب دور مدلول من حيث ان الوجدان والتمثيل ينيانها عنهما ، (٣٩) لكن يبدو ان الدافع يلعب ، في دراسة فرويد حول « الدوافع ومصيرها » ، كما في نصوص أخرى (٤٠) ، دور « ممثل نفس » : والمدلول ، في هذه الحالة ، تشكله « التهيجات التي تأتي من داخل الجسم وتمس النفس » (٤١) - وهي صيغة تزداد بصورة واضحة على اللغة الميتافيزيقية . يبدو لنا أن عدم الانسجام الدلالي الظاهر هذا يمكن ان يفسر بدلالة الواقع وبعبارة أخرى فان الدافع ، من حيث انه واقع على الحدود ، يشغل تارة بجانب الجسم (حيث يؤدي وظيفته مدلول) ، وتارة بجانب النفس (وهو ما يجعله يختلط عمليا بالممثل Le representant . كما لو أنه كان قادرا على ان يمثل نفسه .

من الواضح ، على كل حال ، ان الدافع هو شيء آخر غير « الغريزة » ، بسبب قابليته لتغيير هدفه وتغيير موضوعه ويسبب تمثيله معا .

ثالثا : التدوين والتمثيل * : نظرية الذاكرة

يمكن أن نتابع الآثار التي تركها هذا الاريك الذي أحقته التحليل النفسي بتصور ثنائية الوجدان وبالتمثيلية ، وذلك بصدد نقطة أساسية هي تصور الذاكرة .

نلاحظ أولا ان الذاكرة لم تعد تعني لدى فرويد

العمليات ، مسجلا نوعا من الحدث الجسمي في سجل التمثيل الذي يأخذ منه اتجاهه .

يطرح على فرويد هنا اذن أن يحل مسألة رفيعة ، تمكنه من ابعاد الثنائية : وهو يقوم بذلك بواسطة ادخال مدلول « ممثل - تمثيل » . وبفضل هذا المدلول سيستمد الدافع - الذي يظل في حد ذاته خارج عملية الكبت - الى حد ما نيابته في الحياة النفسية . لا يمكن للدافع أن يندرج في العمليات النفسية الا من خلال توسط عملية التمثيل (La representation) . ومن جهة أخرى ، فالدافع يمثل نفسه بواسطة عنصر غير تمثيلي ، وهو « كمية الوجدان » . ان الدافع يعبر عن ذاته في الحياة النفسية على هيئة عمل تمثيلي وعلى هيئة تفريغ للوجدان في نفس الوقت .

هكذا نرى كيف يواجه فرويد - وهو يتساءل بصدد هذه المشكلة - عبر ممارسته الخاصة ، مسألة تتعلق بعمق الاشكالية النفسية : ان قبول فكرة اللاشعور يرغمنا أن نتصور علاقة انابة دالة للدافع ، الذي هو واقع جسمي ، لدى الحياة النفسية . ومن ثمة يتم اقصاء : أ - الثنائية الخالصة والبسيطة أى ثنائية النفس والجسم .

ب - التوازي التام والبسيط بين المستويين النفسي والجسمي - وهو حل تميل بعض تيارات علم النفس الى تزكيته .

ج - نزعة عليه ، تميل الى أن تجعل النفس مفعول « علة » قائمة في الجسم .

(٣٩) د الكتب ، ١٩١٥

(٤٠) انظر بحث في حالة شريير ١٩١١ . الاعمال ج ٨ . ص ٣١١ وكذا ثلاثة أبحاث حول نظرية الجنس الاعمال ج ٩ ص ٦٧ و موجز في التحليل النفسي ، الاعمال ج ١٧ ص ٧٠ .

(٤١) د الدوافع ومصيرها ، الاعمال . ج ١٠ ص ٢٤٤

* التدوين Inscription أي تسجيل أو ارتسام الذكريات في النفس كلمة Representation تعني مدلولين :

١ : التمثل أو التصور أي ما يمثل في النفس أو تتمثله النفس ،

٢ : الانابة والتوكيل ، لذلك يجب التمييز بين المعنيين حسب السياق .

ملكة خاصة ، بل ستصبح - اذا شئنا - لفظنا خاصا للاشارة الى كيفية عمل وحدات منفصلة هي « الآثار التذكيرية » . وهي آثار (Traces) تشير الى كيفية ارتسام او تدوين (inscription) الأحداث وذلك بالعودة الى صياغة المفهومية العصبية الفسيولوجية لتلك الفترة كمرجع يستند اليه .

لكن فرويد لا يتوقف عند حد احصاء التذكيرية : فهو لا يكف عن التساؤل عن كيفية حدوث عمليات التدوين هذه . وهكذا فان من الممكن تعريف النظرية التحليلية بأنها تأمل في شروط امكان الأثر التذكيري ، اى حول شروط امكان تدوين حدث ما في النفس .

يرجع فرويد أولا التدوينات الى « أرشيفات » - حسب التشبيه المستعمل آنذاك لوصف انتظام الحياة الهستيرية^(٤٢) . بل انه بفضل هذا الانتظام يمكن « فحص » هذه الارشيفات بطريقة منهجية وهذا التشبيه يحيل الى تفسير يستعمل ألفاظ التراتب والنواة . يتعين اذن تصور « مركز » رأى مكبوت أصل مولد للمرض - يتنظم حوالبه عدد من المستويات اذ كلما اقتربنا من المحيط ، كلما امكن لهذه الذكريات « أن تدلف بسهولة الى الذاكرة » اى الى الاستعادة التذكيرية .^(٤٣)

سيولد ذلك ، من خلال اعداد الميتاسيكولوجيا ، تمثيلا مكانيا معبرا عنه من خلال ألفاظ « الانساق » . وهذه الامكنة تشير ، في الاصل ، الى انساق منظمة للتدوين . يصادر الجتين المكاني الأول على وجود انساق تذكيرية قابلة للتعين بواسطة نوع من التجميع للتمثيلات : تحتذب هذه « المنظومات » نوعا ما « نظام

تتابع وتداول » يتقدم بالتدريج أو يتراجع بالتدريج^(٤٤) . يوجز فرويد الجدة التي يشعر بها ، أصلا ، في تصوره للذاكرة قائلا : « انطلق في أبحاثي من فرضية أن ميكانيزما النفسي قد استتب بواسطة عملية تراتب : فالمواد الحاضرة على هيئة آثار تذكيرية يتم تحريكها بين الفنية والاخرى تبعا للظروف الجديدة . ان ما هو جديد جددة أساسية في نظريتي هو فكرة أن الذاكرة حاضرة لا مرة واحدة بل عدة مرات وأنها تتألف من أنواع مختلفة من « العلامات » . »^(٤٥)

ومن ثمة فان السؤال الذي يتعين طرحه ، انطلاقا من تعدد « الذكرات » هذا سيكون اذن من شقين :

أ - كيف يكون الارتسام ممكنا ؟ - اذن : كيف تشتغل هذه « المنظومات » ؟

ب - كيف يكون من الممكن تطوير المنظومات بحيث يتم استحضار الوعي بدل الاثر التذكيري ؟

يمكن أن نقول ان كل التصور المكاني الذي أعده فرويد يستهدف الاجابة على السؤال . فمن نتائج الثلاثي للمنظومات : اللاشعور/ ما قبل الشعور/ الشعور ضمن التأويل الاول والى حد ما في التقسيم اللاحق : الانا / الهو/ الانا الاعلى ، محاولة - الاجابة عن هذا السؤال المتعلق بالتدوين والتداول . وهذا ما يدفع فرويد الى أن يقارن ، بانتظام ، الجهاز النفسي بميكروسكوب ، ذي تعقد خاص أو بمنظار مقرب (تلسكوب) - ذي نقط « تمثيلية » او « ضمنية »^(٤٦) . وبهذا المعنى فان التشبيه المكاني (La topique) ينقل المسألة الفلسفية القديمة المتعلقة بالذاكرة الى « نظام نسقي » خاص . بل ان

(٤٢) « دراسات حول الهستيريا » ج ٤ و « السيكولوجيا العلاجية للهستيريا » ، الفقرة الثالثة الاعمال ج . ص ٢٩٢

(٤٣) نفس المرجع ص ٢٩٣

(٤٤) « تفسير الاحلام » الاعمال ٣ و ٢

(٤٥) رسالة الى فليس رقم ٥٢ بتاريخ ٦ ديسمبر ١٨٩٦ في « مولد التحليل النفسي » ص ١٥٣ - ١٥٤

(٤٦) « تفسير الاحلام »

تلقائيته الخاصة ، على اضافة معنى على آثار خالية هي ذاتها من المعنى . ما يثير الانتباه هو أن فرويد يرفض أن يختار . في الظاهر ، يبدو أنه مشدود الى تأويل ترابطي . لكن ، اذا كان قد ظل داخل هذا الاطار ، فانه لن يكون لديه اى سبب يدعو الى الاندهاش تجاه هذه القدرة الخاصة لدى الذاكرة على بعث الذكريات . والنظرية الترابطية التجريبية ، في العمق ، ترجع عملية بعث الذكريات الى الانطباع والى التقبل ، في حين أن النظرية « الروحية » ترجع بالتقبل الى مبدأ فعال ونشط لبعث الذكريات . يريد فرويد اذن أن يعثر على نسق يمكن ضمنه تصور النظريتين معا ويتآن .

والأمر هنا لا يتعلق فقط بمطلب سيكولوجى او فلسفى : بل ان الأمر يتعلق بضرورة أخذ المفعول السريرى للآثار التذكيرية بعين الاعتبار . وما تكشف عنه هذه الالفاظ ليس شيئا آخر سوى الرغبة . إن الرغبة تعنى لدى فرويد - وذلك في تعارض مع النظريات الابداعية والرومانسية - مبدأ ميكانيكيا أساساً ففى « تفسير الاحلام » يربط فرويد الرغبة « بتجربة الاشباع » التى تظل تبعالها « الصورة التذكيرية لادراك ما مترابطة مع الاثر التذكيرى للتهيج الناتج عن الحاجة »^(٤٩) « وفعلا فإنه » بمجرد ما تعود الحاجة من جديد ، فانه سيتولد ، بفضل الترابط الحاصل ، انفعال نفسي .

سيحاول استثمار الصورة التذكيرية لهذا الادراك بل سيحاول حتى استحضار هذا الادراك نفسه ، اى إحياء وضعية الاشباع الأول : ومثل هذا الانفعال هو ما سندعوه بالرغبة ، إن ظهور الادراك من جديد هو اكتمال الرغبة » .

المسألة المركزية حول الوعى واللا وعى تبدو كأحد مظاهر هذا السؤال العام : أولعلها بالاحرى نتيجته المتميزة . ان مسألة الكبت التى هي « حجر الزاوية بالنسبة للنظرية التحليلية »^(٤٧) مشروطة بمسألة « الاستبقاء » هامة وباعادة تنشيط الأثر ، التى لا تكف عن اثارة الالهاش فرويد . وهو يعبر عن ذلك بصورة مباشرة فى كتابه « قلق فى الحضارة » : فهو يصف مشكلة « الاحتفاظ بالانطباعات فى النفس » بأنها « مغرية » .

وبعبارة اخرى : « لا شىء من الحياة النفسية يمكن ان يضيع ، لا شىء مما تكون يمكن ان يختفى ، كل شىء محتفظ به بصورة ما يمكن ان يظهر من جديد فى بعض الظروف الملائمة »^(٤٨) . « يتعلق الامر هنا بالتشبيه الاركيولوجى الذى يفرض نفسه : ستكون الحياة النفسية مترتبة مثل روما ، « المدينة الخالدة » (يأخذ اللفظ هنا كامل معناه) ، المكونة من بقايا معمارية متوالية ومتراصة . أو ، اذا استخدمنا الفاظا تطويرية ، فانه يتعين ان نتصور حقا « صمود كل المراحل السابقة داخل المرحلة الختامية »

لكن ، كيف يمكن ان يكون ذلك ممكنا اذن ؟ كيف يمكن للماضى أن يدوم ؟ ألا نلمس بذلك أثرا سحرى ؟ أى امكانية الاحتفاظ والانبثاق فى كل لحظة . يجب ان نفهم جيدا أن فرويد يجد نفسه هنا فى وضعية جديدة بالنسبة للمشكلة الكلاسيكية المتعلقة بالذاكرة . وهذه المشكلة الكلاسيكية تتراوح بين تصور ترابطى وتجريبي ، يعرف الذاكرة من خلال عملية تكرار أحد العناصر ، تبعا لترديد ميكانيكى ، وتصور يصادر على مبدأ نشيط للتذكر ، نابع من النفس وقادر ، بفعل

(٤٧) ١ من أجل كتابة تاريخ حركة التحليل النفسي « ١٩١٤ الاعمال ج ١٠ ص ٥٤

(٤٨) الاعمال ج ٢ و ٣ ص ٥٧١

(٤٩) الاعمال الجزء ١٤ . ص ٣ - ٨ . استشهد من الترجمة الفرنسية الواردة فى « المجلة الفرنسية للتحليل النفسى » ص ١٩٨١ رقم ٥ .

ليس هناك اذن مبدأ رغبة خلاق : كل شيء ينطلق من الحاجة ، مولدا تهيجا ، كان قد تحول الى أثر تذكري ، يرتبط هو ذاته بـ « الصورة التذكيرية » لادراك معين : ليست الرغبة أكثر ولا أقل من كونها الانفعال المتعلق باعادة استثمار الصورة المرتبطة بأثر الحاجة الأولية . هكذا تتجه الرغبة الى العثور من جديد على صورة مطابقة للموضوع الأصلي (وهو ما يدعوه فرويد او يشير اليه « بوحدة الادراك »)

هكذا نفهم ما يرتبط بنظرية اختزان الذكريات من مقدمات ونتائج . فهي ترتبط بكل آلية الرغبة ولهذا السبب يبذل فرويد مجهودا من أجل انتاج نموذج يمكن أن يأخذ بعين الاعتبار سمتين غير متلائمتين في الظاهر : أن يكون الأثر قابلا للبقاء واستعداده للتجدد . وهذا يفترض - كما نرى - ألا نسقط في نظرية ميكانيكية للأثار ، وألا نسقط أيضا في نظرية الملكات النشيطة والفعالة . يتعلق الأمر اذن بتصور مبدأ تجديد ملازم « للأثار » ذاتها .

وقد توصل فرويد في « ملاحظة حول الكتلة السحرية » (١٩٢٥) (٥٠) ، بعد حوالي ثلاثين سنة من التفكير في الذاكرة ، الى انشاء تمثيل للمنظومة المعينة . تقدم « الكتلة السحرية » ، فعلا ، صورة هذا الشرط المزدوج المتعلق بعملية إختزان الذكريات التي بقيت عملية مقسمة الى حدود ذلك الوقت ، ويتعلق الأمر « بالتقبل السلاحدود والاحتفاظ بآثار قابلة للبقاء » (٥١) . وهو بذلك يقدم صورة رمزية عجيبة عن الجهاز النفسي الذي هو : « جهاز متقبل بشكل لا نهائي

للادراكات المتجددة دوما . ويصنع مع ذلك من الادراكات آثارا تذكيرية قابلة للبقاء » . وهذا النسق مرتب ومنضد في قسمين : « نسق ١ . ش (ادراك - شعور) يستقبل الادراكات ، لكنه لا يحتفظ منها بأثر دائم ، متصرفا تجاه كل ادراك جديد على انه بمثابة ورقة عذراء » ، في حين « تحتزن الآثار الدائمة للتهيجات ضمن « انساق تذكيرية كامنة » (٥٢) . تقوم الكتلة السحرية بانجاز مهمتين (.) بتوزيعهما الى قسمين - منظومتين - متميزتين لكنها مترابطتان فيما بينهما (٥٣) » .

يتأدى فرويد الى صورة نرجسية تأخذ بعين الاعتبار هذا المفعول « السحري » : « كل شيء يجري كما لو أن توسط النسق أ . ش يدفع الشعور الى تطوير نوع من التلاصق مع العالم الخارجي (٥٤) » . يظهر هذا التصور التلاصقي مفصلا نظرية الذاكرة مع تصور الزمن . يسلك الزمن تبعا « لطريقة العمل غير المتصلة التي يقوم بها النسق أ . ش » . والمقصود هو أن « حركات الاثارة العصبية يتم ارسالها ، عبر ضربات فجائية سريعة ودورية ، انطلاقا من الداخل الى غاية النسق أ . ش القابل تماما للاختراق ثم تنسحب من جديد » . وهذا يتضمن امكانية « عدم القابلية الدورية للتهيج الخاصة بالنسق الادراكي » . هكذا سينبثق الزمن من هذه الثغرات ، اي من نسق الادراك - الشعور - هذا الذي يرتبط الشعور من خلاله بالزمن « في حين أن اللاشعور « منفصل عن الزمن » (٥٥)

ومن الغريب ان هذه البرهنة تذكر باحدى

(٥٠) نفس المرجع ص ١١٠٦

(٥١) نفس المرجع ص ١١٠٧

(٥٢) نفس المرجع ص ١١٠٨

(٥٣) نفس المرجع ص ١١٠٩

(٥٤) نفس المرجع ص ١١١٠

(٥٥) نحن نعرف أن فرويد يتدرج صراحة بهذه اللازمية ليرفض الحسابات المتعالية الكتلية التي يكون حسبها « الزمن والمكان هما الشكلان الصوريان لعكرنا » (ماوراء مبدأ اللغة ، الاعمال . ج ١٣ ص ٢٧) انظر حول هذه النقطة فرويد والفلسفة . . . ص ١٦٠ - ١٧٠

تجريبى للتدوين . لكنه لا يعود الى نزعة فطرية مثل تلك التى نجدها عند ديكارت : انه يطور نظرية رفيعة ترفض الصفحة البيضاء باعتبار أنها ليست الا « قدرة عارية » وهمية ، كما يعترف ، بالعكس ، بأن « التجربة ضرورية من أجل ان تفرض هذه الفكرة او تلك الافكار ذاتها على النفس » ، لكنها لا تستطيع سوى أن تحمي « قدرة » لا تصدر ، هى ذاتها ، عن التدوين ، بل عن الذهن : والصورة المقدمة هى صورة هرقل ، التى نراها ترسم على الرمل كما أنها تجارى بعض « الأخاديد » . وهذا الموقف المرن يسمح بتصور ضرورة التدوين ، مع ارجاعه الى عملية احياء لشيء يأتى من الداخل : « ليس فى الذهن شيء لم يكن من قبل فى الحس » (.....) اللهم الا الذهن ذاته .

تؤدى الكتلة السحرية المحببة الى فرويد وظيفة تصور مضبوط للقدرة اللامتناهية على التجديد وعلى ضرورة التدوين فى نفس الوقت . وهكذا نرى أن نظرية الذاكرة تستلزم نوعا من السيكلولوجيا (سيكو-لوجيا أى منطق نفسي مفهوم بمعنى نظرية فى النفس) وتواصلها .

لكن كيف نصف فرويد بالنسبة لهذه المسألة ؟ اذا كانت هناك آثار ألسنا بالضرورة ضمن التصور التجريبى للتدوين نعم بمعنى انه ليست هناك آثار أو صور بدون مقابلات موضوعية ، بدون « أشياء » . لكننا نستطيع أن نتبين ميل فرويد ، ابتداء من « مشروع سيكلولوجيا علمية » الى أن يصف كيفية عمل الذاكرة بأنه نسق من « التأثيرات العصبية : او بعبارة اخرى فما هو أساسى هو الانتقال من الطاقة (طاقة الخلية العصبية) ، وهو ما يفرض التغلب على بعض المقاومة ، ومتابعة طريق المقاومة الأقل ، « المعبدة » هكذا . ان العلاقة

المجادلات الفلسفية التى يعتبرها فرويد تافهة من زاوية اخرى ، تلك التى حدثت بين لينتز وبين لوك فى تصوره لـ « الصفحة البيضاء » . فى منعطف القرنين السابع والثامن عشر ، حقا ان موضوع هذا النقاش هو طبيعة النفس ذاتها . لكن هذه النقاشات بالضبط ستعالج ابتداء من ذلك الوقت مسألة طبيعة النفس من خلال مشكلة التدوين . ومن ثمة يمكن ان ندرك الى أى حد يعتبر فرويد مدينا لهذه النقاشات الفلسفية التى سيرث ألفاظا مع قيامه بازاحتها عن مكانها لتصبح قابلة للاستخدام من طرفه .

يصور جون لوك فى كتابه « بحث فى الذهن الانسانى » ، النفس هكذا : « لنفترض اذن أن النفس كانت فى البداية صفحة بيضاء (Tabula rasa) ، خالية من كل الصفات ، وبدون أية فكرة كيفما كانت ، فكيف تأتى لها أن تتلقى أفكارا ؟ (.....) عن هذا السؤال أجيب : من التجربة (.....) أولا ، حواسنا التى تطرق بابها بعض الموضوعات الخارجية ، تدخل الى النفس العديد من الادراكات المتميزة عن الاشياء ، وذلك تبعا للكيفيات المختلفة التى تؤثر بها هذه الموضوعات على حواسنا » (٥٦) . والصورة الفرويدية عن الشمع التى وردت فى « الكتلة السحرية » انما تتغلذى من الصورة التى قدمها لوك عن الصفحة البيضاء . بذلك يرفض لوك الفكرة الفطرية كشيء مولد للمعارف ، وهو ما يقوده الى التركيز على التدوين من الخارج على سطح بكر .

أما لينتز فيصف فى كتابه « أبحاث جديدة فى الذهن الانسانى » « هذه الصفحة البيضاء » ، التى طالما جرى الحديث عنها « بأنها » خرافة » (٥٧) . وهو كعقلاني يريد بذلك اعادة الاعتبار لتلقائية الذهن ، ضد كل تصور

بالموضوع تنتقل الى المستوى الخلفى وراء مشكل التداول هذا .

وهكذا فان هذه « النزعة النسقية » الوظيفية هي التي تميز التصور الفرويدي للذاكرة . انه يريد أن يأخذ بعين الاعتبار ، مثل لينبئس ، هذا الاستعداد وهذه القدرة غير المحدودة على الاحياء - وهو أمر لا تستطيع النزعة التجريبية المرتبطة بالتدوين المباشر أن تراعيه . لكنه لن يتجه الى البحث عن هذه القدرة ، بالطبع ، في ذهن نشيط ولا في مبدأ آخر فعال . وسياً أخذها من سمة وظيفية معينة ، او بعبارة موجزة ، من « نسق » من نوع « الكتلة السحرية » . تقدم هذه الكتلة السحرية نموذج « ذاكرة » بالمعنى الشبه سبرنتيكي .

يمكن أن نفهم الآن كيف ستطرح مسألة الوعي . وهذا يفترض العودة الى مشكل علاقة التمثيل بالشئ . عند ما تتم اثاره الأثر الحسن من جديد ، يمكن أن نتحدث عن تمثيل ، وحتى عن « تمثيل شئ » : ان تمثيل شئ يعنى اثاره ، ان لم يكن لصور تذكيرية مباشرة عن الشئ ، فعل الأقل اثاره آثار تذكيرية بعيدة جداً مشتقة من هذه الصور ^(٥٨) وينتهي فرويد الى تعريف « تمثيل الشئ » بأنه « التمثيل اللاشعوري » : يتعين - من أجل أن يصبح « الشئ » محط وعى - أن « يشمل تمثيل الشئ » زائد تمثيل الكلمة الذى هو تمثيل مقابل ^(٥٩) وبعبارة اخرى فان الشئ « لا يمكن أن يجد صورته الا بتحوله الى كلام » .

لا يتردد فرويد فى استعمال تعبير مستمد من واقعية « الشئ » ، لكنه يستعمله من أجل الإشارة الى المضمون الموضوعى و « الشئ » للتمثيل اللاشعورى . وهذا يمكن من وضع عملية الدخول الى الوعي فى

مستوى صياغة كلامية للتمثيل . ان الوظيفة التمثيلية تتقلب الاتجاه مارة بذلك من الشئ الى الكلمة ، من المرئى الى السمعى . ان « الشئ » و « الكلمة » لا تشير اذن الا الى فهارس التمثيل . يعود فرويد سنة ١٩٢٥ الى تناول الفكرة المطروحة فى « ما وراء مبدأ اللذة » والفائلة بأن « ظاهرة الوعي غير القابلة للتفسير ربما تتم فى موقع ومكان الآثار الدائمة » . ان بروز الوعي يتم بواسطة ترابط « الشئ » مع « البقايا اللفظية » المنشطة من جديد .

رابعا : مسألة الواقع : الذات والموضوع

لا يمكن أن يكون للنظرية التحليلية عن اللاشعور تأثير على مسألة أساسية فى الفلسفة ، وهي مسألة كيان الواقع . يمكن صياغة هذه المسألة أيضا كما صيغت مسألة العلاقات بين الذاتية والواقع . لكننا سنرى ، بالضبط ، أن طرح المسألة من طرف التحليل النفسي سيكون من آثاره ، لا المصادرة على ثنائية فى الحدود ، بل تحطيم هذه الثنائية . هنا أيضا لا يقوم فرويد بنقد كل المبادئ : يتعين أن نفهم كيف يحل فرويد المسألة بصورة أصيلة ، وبذلك استجابة لمتطلبات موضوعه .

يجب أن نلاحظ قبل كل شئ وجود نوع من القلق فى التحوير الفرويدي لمذلول « الواقع » : فالواقع ، من حيث أنه يعنى شيئاً خارجياً يمكن أن يتعارض مع الداخل النفسي ، يجعل تصور ما تطرحه الرغبة أمراً عسيراً . ان عرض المكتشفات الفرويدية ^{٥٨} سيكشف عن المنعطف الحاسم الذى سيحدثه النقد الدقيق لنظرية « المشهد البدائى » : بأى معنى يشير مضمون هذا المشهد الى نوع من الواقع ؟ اذا ما عدنا الى حدث

(٥٨) « اللاشعور » الاعمال ح ١٠ ص ٣٠٠

(٥٩) نفس المرجع

التوهي بأنه واقع « نفسى » . ويتعين علينا أن نشير إلى المفارقة اللازمة لهذا التعبير ، من زاوية ثنائية لأن ما هو واقعى ليس بالضبط « نفسيا » ، فالداخل « يتعارض بالتأكيد مع » الخارج » . لكن فرويد بالضبط يحاول التفكير في هذا الواقع الخاص ، الذى لا علاقة له إلا بالعيادة ، التى يكتسب من خلالها الواقع معنى ما بالنسبة للعصابى : ويتعين من ثمة أن يكون « لهذا الأخير الحق بصورة ما » (٦٣) . وهذا الشكل من أشكال وجود الواقع (المحدد من خلال تعبير « بصورة ما ») هو الذى يتعين ان يكتسب كيانا معينا .

يجب ان نوافق على أن فرويد لم يتوصل إلى التخلص من هذا التصور الثنائى ، الذى يشعر هو مع ذلك بكل نقائصه . وذلك لأن لفظ « الواقع » يشكل كتله واحدة إلى حد ما - إذ أن التعبير « واقع مادي » يرن في آذاننا كحشو تكرارى ، بينما يبدو والتعبير « واقع نفسى » مصطنعا قليلا ، وذلك إذا لم ننتبه على الأقل إلى أنه . انما يطلق اسماً على حاجة من الحاجات . وما هو ملحوظ هو أن فرويد لا يختار بحرية وقصد حلا ذا طبيعة « واقعية » أو على العكس من ذلك ذا طبيعة « مثالية » : فماذا نستطيع أن نفعل إذن غير اعداد هذه الثنائية عن طريق تحديد « كيفية استعمالها » ؟

يتساءل فرويد ، في الطرف الآخر لمساره ، حول هذه المسألة وذلك عندما يواجه المشكلة العسيرة المتعلقة بالوظيفة التمييزية للواقع في العصاب وفي الذهان . ومع ذلك فليس من الغريب أن هذه المسألة العيادية الأصلية . ومسألة وصف الأمراض هى التى ستمكن من تطوير المشكلة عن طريق تأزيم ما يتعلق بها إذا جاز القول .

خارجى ، فان واقعه مشكوك فيه . فاما أن الذات التى تحكى المشهد الصادم « تقول ما هو حقيقى » (بمعنى التطابق مع الواقع) ، أو أنها تكذب ، وهنا يتعين الحديث عن « تهويل » . نحن نعرف أن فرويد نفسه قد بقى لمدة سجين هذه الثنائية التى يفرضها التصور الثنائى للواقع وللنفس . واللحظة الحاسمة هى اللحظة التى فهم فيها فيما بعد بأن نواة الحقيقة تتعلق بالرغبة الاوديبية ، فى آخر المطاف - التى تستثمر فى هذا الواقع « وتمنحه واقعيته » . ويمكن القول هنا بأن الرغبة تعامل نفسها على أنها هي الواقع لكن هناك ، على الأقل ، مجالاً للتمييز بين تصورين للفظ « واقع » ، وذلك إذا ما لم نرد أن نتخل عن هذا اللفظ ، ولا وصف الرغبة بأنها « غير واقعية » . وما يتعين التفكير فيه هنا ، فى العمق ، هو كيان « التوهم » (٦٠) .

سيتوصل فرويد فى « دروس تمهيدية فى التحليل النفسى » إلى هذا التوضيح : « تمتلك التوهيمات (Les fautes) واقعا نفسيا متعارضاً مع الواقع المادى » (٦١) . وما هو مطروح للتفكير ليس شيئاً آخر غير « الواقع العصابى » ، وذلك إذا كان من الصحيح ان « الواقع النفسى هو الذى يلعب الدور المسيطر فى عالم العصابات » . والدليل على ذلك دليل ذرائعى : اننا نحكم على « الواقع » انطلاقاً من المفعول : إذ أنه « لم يعطنا لحد الآن فرصة ملاحظة أى فرق فيما يخص المفعول ، حسب ما اذا كانت احداث الطفولة نتيجة للتوهم أو للواقع » (٦٢) .

لكننا سنلاحظ بالضبط أن فرويد يستمر أحياناً فى إقامة تعارض بين « التوهم » و« الواقع » ، وأحياناً يحاول ان يتجاوز هذا التعارض ، بوصفه لهذا الواقع

(٦٠) حول الكتلة السحرية المجلة الفرنسية للتحليل النفسى - مرجع مذكور ص ١١٠٨

(٦١) الاعمال ج ١١ ص ٣٨٣

(٦٢) نفس المرجع ص ٣٨٥

(٦٣) « الحزن والسوداء » الاعمال ج ١٠ ص ٤٣٢

وليس هناك ماهو أكثر إبرازاً لوجهة النظر هذه من تطور فرويد في الأسابيع اللاحقة ، إذ أنه نشر بالتتابع ، سنة ١٩٢٤ ، مقالا قصيرا بعنوان « العصاب والذهان » ومقالا آخر بعنوان « افتقاد حس الواقع في العصاب والذهان » (٦٤) ، الذي هو تكملة وتصحيح للمقال الأول . ففي الصيغة الأولى يقترح فرويد - وهو يحاول تطبيق تصوره المكاني Torique الجديد الذي أتى به في « الأنا والهو » - اقامة تمييز واضح ، في الظاهر : « سيكون العصاب نتيجة صراع بين الأنا والهو ، أما الذهان فهو المخرج المماثل لاضطراب مشابه قائم بين الأنا والعالم الخارجي » (٦٥) . وذلك يثير الانتباه على الأقل لهذا المفعول المتجلى في أن الاتصال بالواقع - في حالة العصاب - يبدو باقيا في حين أنه مفقود في حالة الذهان . لكن المفارقة الملازمة لهذا الحل هي أن العصاب يعبر عنه بألفاظ باطنية - كما لو كان صراعا باطنيا في النفس في حين ان الذهان يبدو وكأنه علاقة مستحيلة مع الواقع . هل معنى ذلك أن الواقع لا يمثل أبدا مشكلا في العصاب ، وأن الذهان لا يعرف لحظة نفسية باطنية ان شبح الثنائية يعود الى الظهور من جديد .

وهذا ما يدفع فرويد الى أن يستدرك ويصلح الموقف مباشرة : فهو يعيد طرح المسألة في صيغتها الثانية ، لكن من خلال صياغتها في مصطلحات بقاء و « افتقاد الواقع » وبذلك يفتح منظورا آخر هو منظور السيرة لا المفعول الميكانيكي المتوصل اليه سابقا . وهذا الانعطاف ضروري ، لا لأسباب مبدئية فلسفية ، بل على أساس الملاحظة . فاذا كانت « القوة الزائدة للواقع » في الذهان ، هي التي تجعل الذات تفتح جزءاً من الهو - - فمن أين لنا ، ، كما تشهد بذلك التجربة ، أن نقرر بأن « كل عصاب يسبب اضطرابا بهذا الشكل أوذاك في علاقة المريض بالواقع » - في حين أنه يتعين « تجنب » افتقاد الواقع ؟

يرجع ذلك الى أنه يتعين ادخال تمثيل ذي مرحلتين ، بدل السيرة الواحدة التي قدمت في الحالة الأولى . في المرحلة الأولى يتعين أن نقول بأن العصابي يكتب انفعالا وجدانيا دافعا باسم الواقع ، لكنه ، في مرحلة ثانية يقوم بعملية « تعويض » للخصائص التي لحقت « بالقسم المصاب من الهو » - وذلك بالضبط لأن الكبت لم ينجح كليا (وهذا من ناحية أخرى ، مايفرض إعادة القيام به باستمرار) : « ان انفكالك الصلة بالواقع » سيكون هو نتيجة هذه المرحلة الثانية « لتكون العصاب » (٦٦) .

وبالعكس من ذلك فان العملية الذهانية تفترض مرحلة أولى يتم فيها « انقطاع الأنا ، هذه المرة عن الواقع » ومرحلة ثانية يتم فيها محاولة « تعويض الخسائر واقامة العلاقة مع الواقع من جديد على حساب الهو » وسنسجل بأن الهلوسات والهلذيات قد تم ابتداء من الآن التعرف عليها على أنها أي شيء آخر غير كونها افتقادا للواقع ، بل كمحاولة لاعادة انشاء الواقع المفقود (في الفترة الأولى) وبذلك سيجهد الذهاني نفسه في محاولة يائسة لاسترجاع الواقع .

يبدو في النهاية اذن أن منطق الافتقاد وإعادة الانشاء هو في نفس الوقت منطق متواز معكوس . لا يمكننا هنا أن نقيم تعارضا خالصا بين افتقاد الواقع (الذهان) ، والاحتفاظ به هناك (العصاب) ان الواقع يعود في الذهان ، في حين انه « مثقوب » في العصاب (توهمات) وقد عثر فرويد ، بواسطة هذا التحوير العبقري ، على وسيلة للتحصن ضد الآثار السيئة للنزعة الثنائية . لقد وزع اذن على طول العملية - أي عبر تقطيعه الثنائي المراحل - ماكانت الثنائية تقدمه على شكل تقابل وتبادل .

لكن لا بد ، من أجل العثور على التصور الأكثر خصوصية للواقع ، من اللجوء الى محور آخر للبحث : وهو المحور الذي تدخله مدلولات « الاستمتاع » او « عدم الاستمتاع » . ان المكان الذي طرحت فيه

(٦٤) الأعمال الجزء ١٣ . نورد هنا النص من خلال الترجمة الفرنسية في العصاب والذهان والانحراف ،

(٦٥) نفس المرجع ؟ ص ٢٨٣

(٦٦) نفس المرجع ص ٢٩٩

أنا / عالم خارجي . هنا تظهر مفاجأة : يضع فرويد في المنطلق « الأنا - الواقع » . لكنه يقصد بذلك حالة من عدم التمايز بين الذاتية والموضوعية : « تتطابق الأنا - الذات مع ماهو مستلذ ، والعالم الخارجي مع ماهو محايد وغير متمايز » (٦٨) « وهذا مايسمح « للأنا - الواقع » بتمييز الداخل عن الخارج » بمساعدة مبدأ موضوعي جيد . وبعبارة موجزة فإن الثنائية لم تظهر بعد : فالأنا هو الواقع كله .

سنشهد بالضبط ميلاد هذه الثنائية انطلاقاً من اللحظة التي سيستطن فيها الأنا بعض الموضوعات كمصدر للذة ، مبعدا الموضوعات الأخرى باعتبارها مولدة للألم . وهذه الهيئة الجديدة يمكن أن ندعوها « الأنا - اللذة » المصفاة . وهذا المستوى مايزال خاضعا لسيادة مبدأ اللذة ، في حين أن الثنائية تكون في حالة تشكل . ولايصبح « اختبار الواقع » ممكنا الا في مرحلة ثالثة قصوى ، هذا الاختبار الذي سيسمح للذات بأن تبحث في الخارج عن موضوع . وبعبارة أخرى ، فإن الثنائية تتولد بصورة ديناميكية انطلاقاً من « نقطة عمياء » ، وعبر نوع من العملية الجدلية بين اللذة / الألم . وفي النهاية يبدو الواقع بمثابة « داله » تنبؤ عن علاقة الذات بموضوعها : « فالداخل » و « الخارج » يعرف كل منهما الآخر من جديد طيلة هذه الفترة التي تضم ثلاث مراحل وهو مايسمح لكلمة واقع بأن تعرف نفسها تبعا لوضعية التعارض في كل لحظة . هكذا نرى كيف أن الانشاء الميتاسيكولوجي يعيد صياغة حدود الاشكالية الفلسفية . ومن ثمة فإنه يبحث على صوغ نموذج مكاني للمشكلة التي ستنتقل منه بصورة أصيلة .

خلاصة : مبدأ التحليل

والآن ، وقد وضعت المبادئ - التي ينتظم تبعاً لها التحليل النفسي ، في صياغته وفي القضايا التي يطرح - في مكانها ، بقي علينا أن نفحص مايمكن أن نستخلصه

الفلسفة وعلم النفس الكلاسيكيان مسألة الواقع بجانب المعرفة سينظمه فرويد من خلال ألفاظ اللذة / الألم وليس معنى ذلك أنه قد جر بذلك مسألة الواقع نحو نظرية وجدان - وقد ألحنا بما فيه الكفاية على أنه يريد بالضبط تجاوز هذا النوع من التمييزات . وبالضبط فإنه يتعين علينا أن نفهم الى أي حد يمكن ان يكون الواقع « معروفاً » من خلال تجربة « اللذة - الألم » (التي كانت منسوبة في إحدى النظريات التقليدية الى الوجدان ومتعارضة مع المعرفة .

يحملنا ماسبق ، مرة أخرى ، الى « تجربة الاشباع » : يتدخل « مبدأ الواقع » كتحويل خاص ، وذلك من حيث أنه في الأصل مرتبط « بمبدأ اللذة » المرتبط بدوره « بالعملية الأولية » (اللاشعور) . « لقد كان على الجهاز النفسي أن يتمثل الحالة الواقعية للعالم الخارجي وأن يبحث عن تحويل واقعي » (٦٧) ، وذلك بسبب « الغياب الدائم للاشباع المنتظر » وسنلاحظ هناك « الواقع » لا يكتسب معناه الابغية وصف وتحديد « مبدأ كيفية عمل الجهاز النفسي » - وليس المعطى في ذاته - كما سنلاحظ من ناحية أخرى ، ان « الواقع » ليس الا تخصيصاً لمبدأ اللذة : وفعلًا ليس هناك « مبدأ واقع » مستقل بذاته بل ، هناك تحويل لمبدأ اللذة الذي يصبح مبدأ « محققاً لنوع من الواقع » ، وذلك بواسطة التخلي عن الاشباع . وهذا التمييز يفسح المجال أمام التمييز بين « أنا اللذة » و « أنا الواقع » - وهو مصطلح يربط بين الهيئة الذاتية وبين الإشارة الى الواقع (وهو تحطيم جديد للثنائية)

وفي النهاية ، ستصبح النقطة الحاسمة هي مسألة المنشأ : إذ أن الثنائية ليست ، في العمق ، عقبة الا من حيث أنها تميل الى بلورة عملية تشكيل . وهذه هي الخطوة التي يخطوها فرويد في « الدوافع ومصيرها » (١٩١٥) . يجب فعلاً أن نعود الى ما قبل ظهور مبدأ الواقع ، لتتساءل عن منشأ التعارض ذات / موضوع ،

(٦٧) « صياغات تتعلق بمبدأي الأداء والذمى » الاعمال ج ٨ ص ٢٣١ - ٢٣٢

(٦٨) الاعمال ج ١٠ ص ٢٢٧

كمبدأ عام - بمعنى المبدأ الأكثر « مبدئية » ، من حيث أنه لا يوجد فقط في « الواجهة الاستمولوجية » ، ولا فقط في القضايا التي يطرحها ، بل في « منطقة الأساسي » الذي يرتبط بالتصور الفرويدي للموضوعية وبذلك نختم .

نعتقد أن فرويد يقدم لنا هذا المبدأ في عنوان علمه نفسه ، « التحليل النفسي » : يمكن أن نعتبر أن التحليل هو المبدأ الأسمى للعقلانية التحليلية . والمهم هو أن نفهم كيف يكون علينا أن نفهمه . يعبر فرويد عن ذلك في رسالة الى أوغندي سالومي ، تعبيرا أحسن : في هذا الخطاب الاعترافي يطالب فرويد لنفسه - مع نغمة الاعتذار التي تصاحب لديه عادة مطلبا متصليا - بأن يكون « تحليليا » بمعنى محدد : « إني قلما أشعر بمثل هذه الحاجة الى التركيب » (٦٩) . « يبدو لي

أن وحدة هذا العالم هي بمثابة شيء بدوي ، ولاستحق أن يشار إليها . أن ما يهمني هو فصل وتنظيم هذا الشيء الذي يمكن أن يضع في عجين أولى أن لم يتم فصله وتنظيمه » (٧٠) .

ومن ثمة يتخذ فرويد موقفا واضحا ازاء تناجر العقلانيات التحليلية والتركيبية التي تخترق وتقسّم تاريخ اللوغوس الفلسفي . ومن الغريب أن هذا هو ما يسمح له بالأبحاث عن مبدأ يمكن أن ينتظم العالم والوجود تبعاً له : فالتركيب موجود في العالم ، ولا يستحق حتى مجرد الإشارة اليه مادام موجودا - وبذلك يفتح عهد الاختلاف ، الذي يتعين حقا تقليصه بحيث يمر منا الفصل الى التنظيم (٧١) . ولهذا فالتركيب لا يمكن أن يكون مبدأ اكتشاف في حين أن التحليل ، وهو يفكك باستمرار المبادئ الخاطئة يطرح نفسه على أنه المبدأ الصادق الوحيد ، مبدأ « المصادفة الجزئية » . . .

(٦٩) بالتعارض مع أي لوسالومي نفسها .

(٧٠) رسالة مؤرخة في ٣٠ يوليو ١٩١٥ في لواندري سالومي مراسلات مع سيمونند فرويد ص ٤٣ - ٤٤

(٧١) انظر بصدده هذه النقطة دراستنا حول « اضطراب عملية التفكير وفكر الاضطراب » في المجلة الجديدة للتحليل النفسي عدد ٢٥ ص ١٠٤ - ١٠٦

من الشرق والغرب

تمهيد

حتى عهد قريب ، لم يكن يعرف الا القليل عن الفن الاسلامي التركي ، وكان ما يعد فيه من أبحاث شحيحا نادرا ، وبالتالي لم يلق هذا الفن من الرعاية والعناية ما هو أهل له . قد يكون مرجع ذلك الى ندرة المراجع المتناولة له ، وان كان هذا النادر لا يغطي أبعاده كلها ولا يتناوله من جميع زواياه . هذا فضلا عن تحامل بعض الباحثين عليه باتهامه بأنه فن مفتقد للأصالة والعراقة ، والتحامل بالمثل على الأتراك واتهامهم بانهم ليسوا بفنانين وان كانوا محبين للفن مشجعين له .

والواقع أن الأتراك قد أحبوا الثقافة الفارسية ، واستعملوا اللغة الفارسية في المؤلفات التركية في أول مراحل دولتهم . ونلاحظ أنهم عندما بدأوا في تدوين تاريخهم بصورة منتظمة في عهد الخلافة العثمانية ، كتبوه باللغة الفارسية لكونها لغة الثقافة في ذلك الوقت ، مما يمكننا القول معه بأن العثمانيين كانوا أتراكا في جنسهم فارسيين في ثقافتهم . وقد ظن الباحثون الذين اطلعوا على المخطوطات التركية المصورة أن التصاوير في هذه المخطوطات العثمانية من اعمال فنانين إيرانيين .

ولكن الابحاث الجديدة ، والتعمق في بحث الفن العثماني ، وإعادة النظر فيه ، بعد ظهور خرائده وكنوزه التي كانت محفوظة في مكتبات تركيا ، أثبتت بطلان هذا الزعم ، فمع أن لغة المخطوطة فارسية ، فان الصوره عثمانية في جميع عناصرها .

ولئن كان هنالك تحامل من جانب بعض مؤرخي الفن من الأوروبيين ، الذين أنكروا على الفن العثماني أصالته ، فان هناك بالمقابل فريقا آخر يعزى له الفضل في لفت الانتباه الى هذا الفن وتحديد معالم شخصيته في الكتب الحديثة التي تتناول الفن الاسلامي . ومن هؤلاء المنصفين : ك . أوتو دورن K.Otto Dorn الذي خصص نصف كتابه « الفن

التصوير الإسلامي التركي

نعمة الشيعية

السلطانين العثمانيين كانوا ينشئون مراسيم ملحقة بالسراى تهتم بكل فنون الكتاب من خط وتذهيب وتصوير وتجليد ، وهى فنون بلغت الذروة فى عهدهم . وقد ظلت هذه المراسم تقوم برسالتها ، حتى بعد سقوط إمبراطوريتهم ، حفظا لهذا التراث العظيم من التلف ، بعكس ما حدث للمكتبات الايرانية والهندية ، فحفظت قيمة التصوير العثمانى التاريخية المتمثلة فى هذا العدد الكبير من المخطوطات التركية التى تقدم لنا موردا للدراسة التصوير العثمانى . ففى مكاتب استنبول وحدها ما يقرب من « مائتى ألف مخطوط » تركى وفارسى وعربى منها ستون ألف مخطوط عربى فى جميع العلوم الدينية والدنيوية .

وفى بحثى هذا سأكتفى بدراسة تطور هذا الفن باختيار حقبة زمنية تمتد على مدى قرن (من ١٥٢٠ م الى ١٦٢٢ م) وتبدأ بعهد « سليمان القانونى » وتنتهى « بمراد الثالث » وتعتبر العصر الذهبى للتصوير العثمانى . ونظرا لوجود المادة الكافية للدراسة من المخطوطات التى حفظت من التلف فقد ساعدنا هذا على تتبع تطور التصوير بطريقة شبه متتابعة ، وذلك تمشيا مع ازدهار الامبراطورية العثمانية وتبلور حضارتها خلالها .

مقدمة تاريخية :

انتشر الاثر فى أرجاء واسعة ، تمتد من الصين شمالا إلى قلب أوروبا وإفريقيا ، وبذلك اختلطوا بثقافات عديدة . والأثر لم يكن لهم دولة موحدة بل كانوا قبائل متفرقة . وقد ظهرت كلمة « ترك » أول ما ظهرت فى القرن (السادس الميلادى) ، وكانت علما على قوم من البدو يعيشون فى آواسط آسيا ، أما دلالتها على الجنس التركى عامة ، أو بعبارة أخرى على الاثر

الاسلامى « للحديث عن الفن التركى » وأرنست حروب Ernst Grube ؛ الذى كشف فى كتبه عن أهمية التصوير العثمانى ؛ كما كتب اتنجهاوزن Ettinghausen أبحاثا جديدة متخصصة فى الفن التركى بوجه عام والعثمانى فيه بوجه خاص . على أن الباحثين الاثرى قد نهضوا بالمثل الى تعريف العالم على هذا الفن ، وذلك بالكتابة عنه باللغة الانجليزية ، الى جانب اللغة التركية ، عملا على رد الاعتبار اليه . ونذكر من هؤلاء على سبيل المثال : ايميل ايسين Emil Esin ؛ نورهان أتاسوى Nurhan Atasoy ؛ أو كئى أسلانابا Octay Aslanapa ؛ شيرارى يتكن Sherare Yetkin ؛ فيلتز تشاجان Filiz Cagman .

وعلى كل ، فقد كان تتبع تطور التصوير الاسلامى التركى منذ نشأته أمرا مستحيلا ، ومَرَدُّ ذلك الى انتشار هذا الفن فى أماكن عديدة من بلدان العالم الاسلامى ، وامتداده عبر ساحة زمنية كبيرة (من القرن الثانى الهجرى/ الثامن الميلادى الى الثامن الهجرى/ الرابع عشر الميلادى) ؛ فضلا عن عدم اكتمال الكشف عن مادته الفنية وهى المادة التى يتوالى ظهور الكثير منها هذه الأيام مما قد يتيح للباحثين القيام بأبحاث متكاملة نعرفنا على تطور فن التصوير الاسلامى التركى منذ نشأته .

ولكن لحسن الحظ يمكننا تتبع تطور فن التصوير الاسلامى التركى وتبلوره فى عهده العثمانى ، واطهار الجانب الفنى فيه ، وإبراز قيمته الفنية باعتباره صفحة من صفحات الفن الاسلامى . ففى النهضة الفنية العثمانية نجد للتصوير مكانة عالية وأهمية عظيمة وبخاصة فى مجال تصاوير المخطوطات التى تطورت وتبلورت فيه المقدرة التصويرية التركية فى حرية مطلقة ؛ ذلك لأن

البويهيين ، فدخل بغداد على رأس جيشه وانتصر على « البويهيين » ووثق علاقته بالخلافة العباسية ، كما استمرت سيطرة سلاجقة العراق على إيران الى حين وفاة « طغرل بك » (١١٩٣ م - ٥٨٨ هـ - ؟) .

وتزعم السلاجقة بعده « ألب ارسلان » الذي انتصر على البيزنطيين في موقعة « ملاذكرد » وكان من نتائجها ان انكمشت دولة البيزنطيين في « القسطنطينية » والقرى المحيطة بها ونشأت دولة سلاجقة الروم . وهاجر الأتراك الى الأناضول وسرعان ما أصبحت تلك البلاد أرضا تركية بمعنى الكلمة ، إذ سيطرت عليها حضارة السلاجقة سيطرة تامة ، بما حلوهم معهم من تراثهم وعاداتهم وخرافاتهم وفنونهم وأديبهم ، وكذلك الدين الجديد الذي اعتنقوه ، وتقاليده الطرق الصوفية التي كانت منتشرة في البلاد التي وفدوا منها - من « بكتاشية » و « مولوية » وغيرها .

وإذا قارنا بين حضارة هؤلاء المهاجرين الى الأناضول وبين الحضارة التي كانت قائمة في الأناضول في ذلك الوقت لوجدنا حضارة الأتراك ، أعظم شأنًا ، لأنها ترجع إلى عصر قبائل « الألبجور » في أواسط آسيا الذين عرفوا برقى حضارتهم .

ولقد كان السلاجقة بصفة عامة من أكبر مشجعي الفن والفنانين ، فشمّلهم برعايتهم أينما حلوا ، حتى يتفوقوا في أعمالهم ، مسترشدين بما ورثوه من بيئتهم الأولى أو ما اكتسبوه من اتصالاتهم بجيرانهم مما ترتب عليه ظهور فن واضح المعالم هو الفن السلجوقي ، وكانت أبرز مراكزه في العالم الاسلامي مدن « هراة » و « قاشان » و « الري » وبغداد والموصل وحلب وقونية . والاخيرة كانت عاصمة دولة سلاجقة الروم في آسيا الصغرى . وقد كان هؤلاء السلاجقة

جميعا ، فلم تنشأ إلا في ظل الاسلام ^(١) . فقد استخدم الخلفاء العباسيون الأتراك في الحرس الامبراطوري في القرن الثامن الميلادي - (الثاني الهجري) وفي القرن التاسع الميلادي (الثالث الهجري) . وفي عهد « المعتصم » كان الحرس كله من الأتراك . ومن هنا بدأ التأثير التركي في الفن . وسرعان ما برزوا ووصلوا إلى مراكز القيادة ، بل أصبحوا حكاما لبعض الاقاليم مثل مصر وإيران ، ويكفي أن نشير إلى الطولونيين والاشقيديين الذين حكموا مصر ، وإلى الغزنويين الذين حكموا إيران ونشروا الاسلام في الهند .

والسلاجقة عشائر تركية تفرعت من قبيلة من قبائل « الأوغوز » أو « الغز » التي كانت نازحة من إقليم « القرعيز » في أواسط آسيا . وقد عرفوا « بالتركمان » عندما اعتنقوا « الاسلام » ^(٢) .

وقد استمد السلاجقة إسمهم من زعيمهم « سلجوق » الذي هاجر إلى منطقة ما وراء الهند (المنطقة الواقعة على أطراف إيران وأفغانستان وشمال الهند) وهناك اعتنق الاسلام . الا انه وقعت حروب كثيرة بين السلاجقة بقيادة « سلجوق » ، والغزنويين بقيادة « محمود الغزنوي » أمير « غزنة » . ونتيجة لهذه الحروب بين العشيرتين التركيتين تشتت شمل السلاجقة . ولكن سرعان ما ظهر زعيم جديد جمع شملهم ، وتأسست امبراطورية أخذت في التوسع بسرعة تحت حكم ثلاثة سلاطين هم « طغرل بك » ، « ألب ارسلان » و « ملكشاه » . ويعتبر « طغرل بك » المؤسس الحقيقي لدولة السلاجقة ، وقد اتخذ من مدينة « مرو » عاصمة له (١٠٤٠ م - ٤١٨ هـ) وأصبح أقوى شخصية في العالم الاسلامي فقد استنجد به الخليفة العباسي « القائم بأمر الله » « لكي ينقذه من

Lewis: "The Emergence of Modern Turkey" London 1948. P. 8.
Octay Aslanapa: Turkish Art & Architecture. P. 38-44

(١)

(٢)

الهجرى) فأصبحت مزارا للعثمانيين ، ثم انتقلت بعد ذلك العاصمة الى مدينة « أدرنة » في عهد مراد الاول ثم اكتسب العثمانيون لقب « سلطان الروم » عندما طلب « بايزيد الاول » من الخليفة العباسى المقيم بالقاهرة « المتوكل على دين الله » أن يكون سلطانا فأجابه الخليفة الى ذلك فأصبح أمراء العثمانيين يحملون لقب سلطان الروم أو السلطان الاعظم .

وتشتت العثمانيون لبعض الوقت عندما انقض عليهم « تيمور لnk » وهزمهم وأسر سلطانهم ، ولكن سرعان ما اجتمع شملهم تحت حكم السلطان « شلبى محمد » الذى عرف بعد ذلك « بمحمد الفاتح » عندما حقق حلم أجداده بالاستيلاء على القسطنطينية فى سنة (١٤٥٣ م) ، وأعطى نفسه لقب سلطان البحرين والبرين إشارة الى البر الاسيوى والبر الأوروبى والبحر الابيض المتوسط والبحر الاسود . ثم نقل عاصمته من « ادرنة » الى مقرها الجديد بعد ان اتخذت اسما جديدا هو « اسلام بول » الذى حرف الى استانبول واصبحت أكبر عاصمة فى العالم الاسلامى .

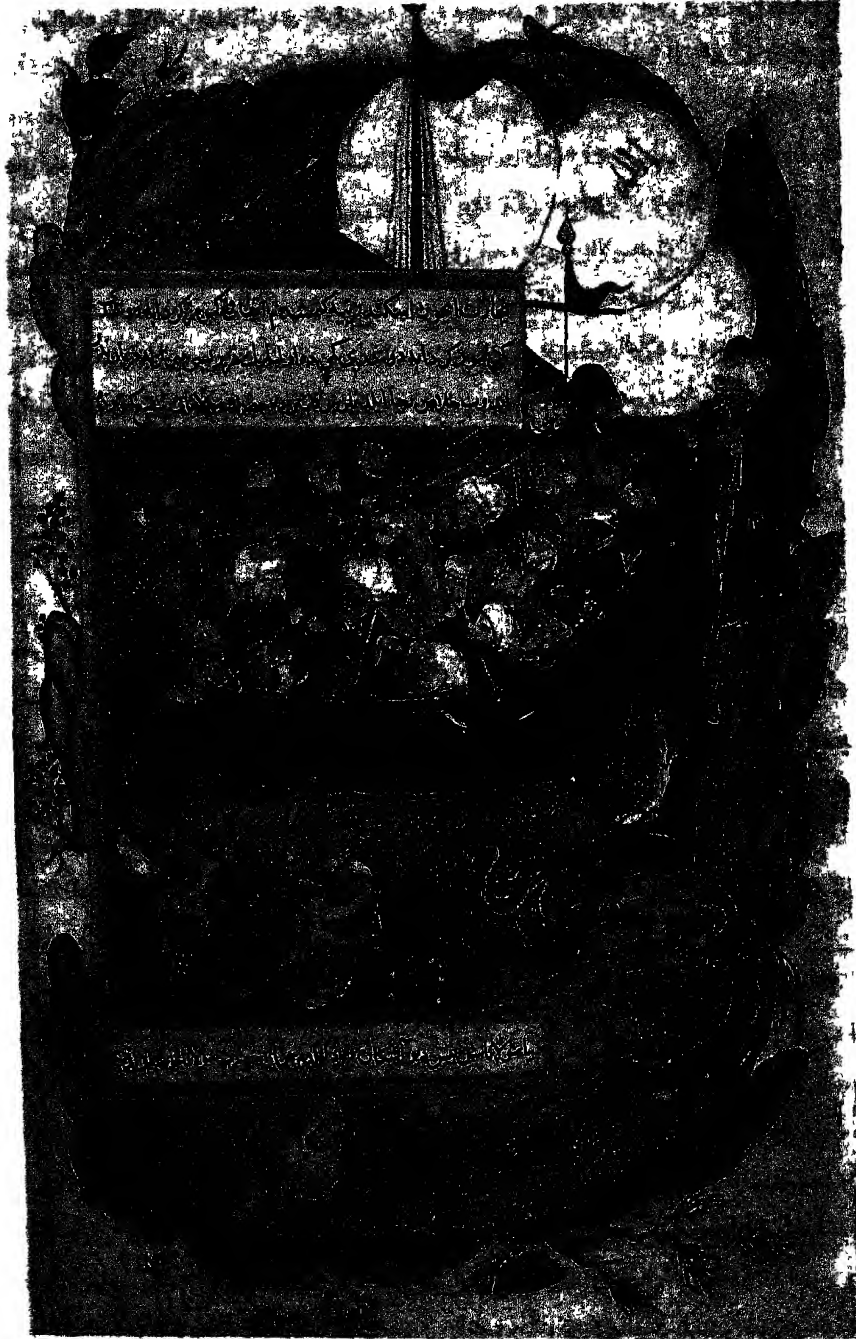
وبذلك انتهت الامبراطورية البيزنطية وبدأت صفحة جديدة فى تاريخ تركيا واعتبر فتح العثمانيين نقطة تحول فى تاريخ العالم إذ اعتبر تاريخ هذا الفتح نهاية للعصور الوسطى وبداية للعصور الحديثة .

وجدت الفنون عناية فائقة فى عهد « السلطان محمد الفاتح » ، وبخاصة فن التصوير ، كما كان إعجابه بالفنون الأوربية عظيما ، حتى أنه استخدم بعض الفنانين الاوربيين . كما كانت عنايته بالعمارة أيضا فائقة ، وفى عهده بنى قصر « توبقابى » الذى ظل مقرا لسلطين « آل عثمان » من (١٤٧٢ م الى ١٨٥٣ م) وقد تحول الآن الى متحف عظيم ومكتبة بها كنوز من المخطوطات العربية والفارسية والعثمانية والمصاحف

احدى الدعامات التى استند عليها الاتراك العثمانيون فى مسيرتهم عبر التاريخ . فقد ورث الاتراك العثمانيون سلاجقة الروم فى وطنهم ، وساروا على نهجهم فى فنونهم التى ورثوها عن أجدادهم الأولين فى موطنهم الأصلى ، بلاد « تركستان » - كما أنهم تأثروا بالتصوير البيزنطى الذى وجدوه سائدا فى آسيا الصغرى ، التى وفدوا إليها ، ومعهم الكثير من اتجاهات التصوير الايرانى الذى عرفوه منذ أن استقروا فى ايران قبل تأسيسهم لدولتهم فى الأناضول . أقول ورث العثمانيون هذا كله ولعبوا فى العالم الاسلامى - شرقه وغربه - دورا عظيما كان له ابلغ الاثر فى حياة المسلمين عامة .

والعثمانيون فرع من الجنس التركى ، نزحوا من موطنهم الاصلى فى أواسط آسيا تحت وطأة الغزو المغولى لتلك البلاد ، حتى استقروا بزعامة رئيسهم « ارطغرل » فى آسيا الصغرى ، فى بلاد اولاد عمومتهم سلاجقة الروم ، الذين سمحوا لهم بالاستقرار فى قطعة من الارض على الحدود الفاصلة بينهم وبين املاك البيزنطيين فأبلوا بلاء حسنا فى القتال ولا سيما فى عصر زعيمهم الجديد « عثمان » .

وجاء المغول الى آسيا الصغرى وأسقطوا دولة سلاجقة الروم بعد أن أسروا سلطانها واستقلت كل امارة فى تلك البلاد بما كان تحت يدها من أملاك واستقل « عثمان » بدوره بامارته التى كانت فى « قره جه حصار » واخذ ينظم مملكته الصغيرة ، ويوسع رقعتها ، واعتبر لذلك مؤسس الدولة العثمانية وانتسبت له تميزا عن الدول التركية السابقة عليها ، وهى دولة الطولونيين ودولة الاخشيديين والغزنويين ، ودويلات السلاجقة ، واصبحت « بورسا » عاصمة العثمانيين بعد الاستيلاء عليها من البيزنطيين - وقد أصبح لهذه المدينة شأن عظيم واكتسبت مكانة سامية فى حياة العثمانيين - فقد انتقل اليها « عثمان » وتوفى فيها سنة (١٣٢٩ م) - (الثامن



شكل (١)

« مناقب ونواب »

المدرسة العثمانية كوتيا ١٠٠٧ هـ - ١٥٩٩ م مولانا جلال الدين الرومي ينجي قارب في عاصفة تويقاي سراي - اسطنبول R. 1479

ذات الأغلفة الرائعة وبها كثير من أوراق البردى والرقوق العربية

وجاء «بايزيد الثاني» بعد والده «محمد الفاتح» وقد ورث عن أبيه رعايته للفنون ، وحبه للشعر ، ولكنه كان يختلف عن أبيه في موقف كل منها من فن التصوير . كان الفاتح يعجب بالتصوير الأوربي ، أما «بايزيد» فقد كان يعجب بالتصوير الفارسي فنراه يأمر بإخراج كل الانتاج الاجنبى من التصوير من القصر .

وقد اتسعت دولته اتساعا عظيما في الشرق والغرب ، وجاء إلى العرش السلطان «سليم الاول» ، وفي خلال السنوات الثمانية التى قضاهما في الحكم انتصر على «الشاه اسماعيل الصفوى» ، وضم إيران إلى ملكه ، وهزم المماليك في مصر والشام ، كما ضم الحجاز واليمن ، وعندما استقر له الأمر بمصر ، نفى الخليفة العباسى «المتوكل بالله» الذى كان مقره حينئذ بالقاهرة إلى استانبول حيث أرغمه على التنازل عن الخلافة وحقه فيها ، وبذلك انتهت الخلافة العباسية وخرجت من بيت النبوة لتصبح في بيت «آل عثمان» ، واصبحوا هداة العالم الاسلامى وظلت الخلافة قائمة فيهم حتى الغاها «كمال أتاتورك» بقانون اصدده في عام ١٩٢٤ .

وأهم أعمال «سليم الاول» ذات الأثر المباشر في الفنون هو نقله مهرة الفنانين والصناع من البلاد التى فتحها إلى استانبول .

وتولى بعده ابنه «سليم الاول» أو «سليم القانونى» ، الذى فرض اسمه على التاريخ مقرونا بالعظمة سواء عند أهل الشرق الذين لقبوه «بالقانونى» أو عند أهل الغرب الذين وصفوه «بالعظيم» .

وقد تجددت الحرب في عهده ضد الصفويين في إيران ، عندما رفضوا الاعتراف بالسلطان العثمانى خليفة للمسلمين جميعا ، من سنة وشيعة . وانتصر

«سليمان» واستولى على «تبريز» وبغداد مخترقا العراق ، وانتقل من آسيا إلى أوروبا واحترقها حتى وصل إلى أبواب «فيينا» وحاصرها ولكنه أخفق في الاستيلاء عليها ، ولكنه وصل إلى المجر واستولى على مدينة (بودة) كما نجح في أن يقيم صداقة وطيدة مع فرنسا . وفي أيامه انتصر الاسطول البحرى العثمانى على مدينة «البندقية» انتصارا عظيما ، كما استولى على جزيرة «رودس» فوصلت البلاد في عهده إلى أوسع حدودها . وقد امتاز عصره بكثرة الأعمال المعمارية من مساجد عظيمة أروعها مسجد «السليمانية» كما عرف عنه رعايته للفنون .

وخلّف «سليمان» ابنه «سليم الثانى» (١٥٦٦ - ١٥٧٤ م) ثم «مراد الثالث» (١٥٧٤ - ١٥٦٥ م) وفي عصره بلغ فن التصوير الذروة إلى جانب عنايته بالخزف والسجاد ، وكانت الدولة موجهة للفن ، وحريصة على إخراج المصنوعات على أحسن وجه . وكان «محمد الثالث» آخر سلاطين مرحلة القرنين الخامس عشر والسادس عشر .

مميزات المدرسة التركية للتصوير الاسلامى :

إذا تتبعنا التصوير العثمانى التركى خلال قرن من الزمان (من ١٥٢٠ إلى ١٦٢٠) - وهى تلك الحقبة التى تشمل حكم عديد من السلاطين - نجد أن السمات التى تميز هذا الفن متنوعة ، وفي كثير من الاحيان معقدة . كما نلاحظ أن العناصر الأساسية للتصوير التركى والأساليب التى تحدد تفرد ، تجعل له مكانة بجانب الفنون الشرقية والغربية في ذلك الوقت . ولقد بدأ التصوير التركى في القرن العاشر الهجرى السادس عشر الميلادى يقترب بقوة من الفنون الايرانية دون ان تنقص اوجه التشابه هذه من قيمة أى منها ، شأنها في ذلك شأن الفنون الروسية التى تأثرت بالفن البيزنطى والفن

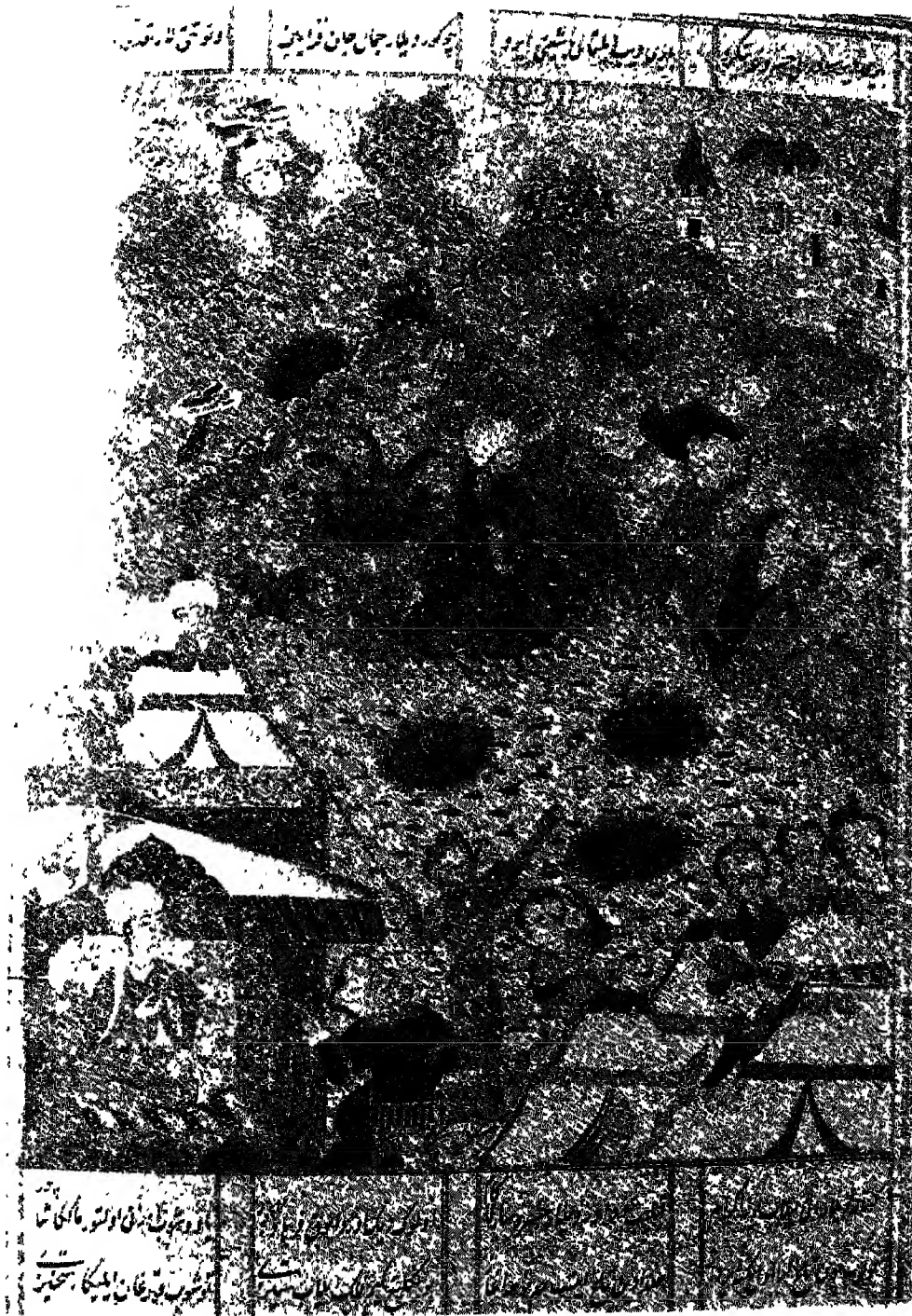
الطبيعة نجد في التصاوير التركىة جميع العناصر التى عرفناها في التصاوير الايرانية لنفس الموضوعات ، مثل اشجار الفاكهة المحملة بالزهور ، ووحدات النبات المحور التى تغطى الارضية الخضراء والصخور الاسفنجية الشكل ، والسحب الصيفية الخ إلا أنها اصطبغت بصبغة تركية تجعلنا نتعرف على أصلها - كأن تظهر فيها اشجار السرو التى امتاز بها التصوير التركى في مجال الرسم الذى اصبح أكثر تحديدا ، وأكثر صلابة وثقلا . أما الالوان في المناظر الطبيعية فقد ظلت محتفظة ببهائها كما كانت عليه في التصوير الفارسى ، وان ظهر فيها ميل الى استعمال الالوان المتناقضة الصريحة ، وهى تمتاز بالجاذبية ، وتتلاحق دون أى تداخل ، فهى بعيدة عن تجانس المدرسة الصفوية الفارسية ، وتتجه الى الاحتفاظ بالقيمة الطبيعية ، وكل لون قد احتفظ على حدة بقيمته ، أى باستقلاله وان كان متاغما مع اللون الذى يجاوره .

أما في مجال تصوير الشخصوس الأدبية فالتحول للأسلوب التركى أكثر وضوحا ، فاللمسة القوية التى لمسناها في رسم المناظر الطبيعية تبدو أكثر تمثلا في العناصر الأدبية . فنجد أن هذه الرسوم - سواء أكانت لفرسان يتسابقون بجيادهم بطريقة فيها كثير من العنف ، أو أمراء يتحدثون تحت ظلال الاشجار الوارفة - تتخذ مظهرا كله قوة وصلابة ، على نحو يجعل هذه الشخصوس مختلفة في رسمها عن نظيراتها في الفن الايرانى الذى يغلب عليه مظهر الرقة المبالغ فيه . وبخاصة الموضوعات التى كان الفنان يستمدّها من دواوين الشعراء والموضوعات الأدبية في ذلك العصر والعصور السابقة عليه . وقد كان لهذا التأثير أكبر الاثر على الفنانين العثمانيين ، فاستلهموا من الفرس ماشاء

اليابانى الذى تأثر بالفن الصينى دون أن يفقد أى من هذه الفنون خصائصه الاصلية .

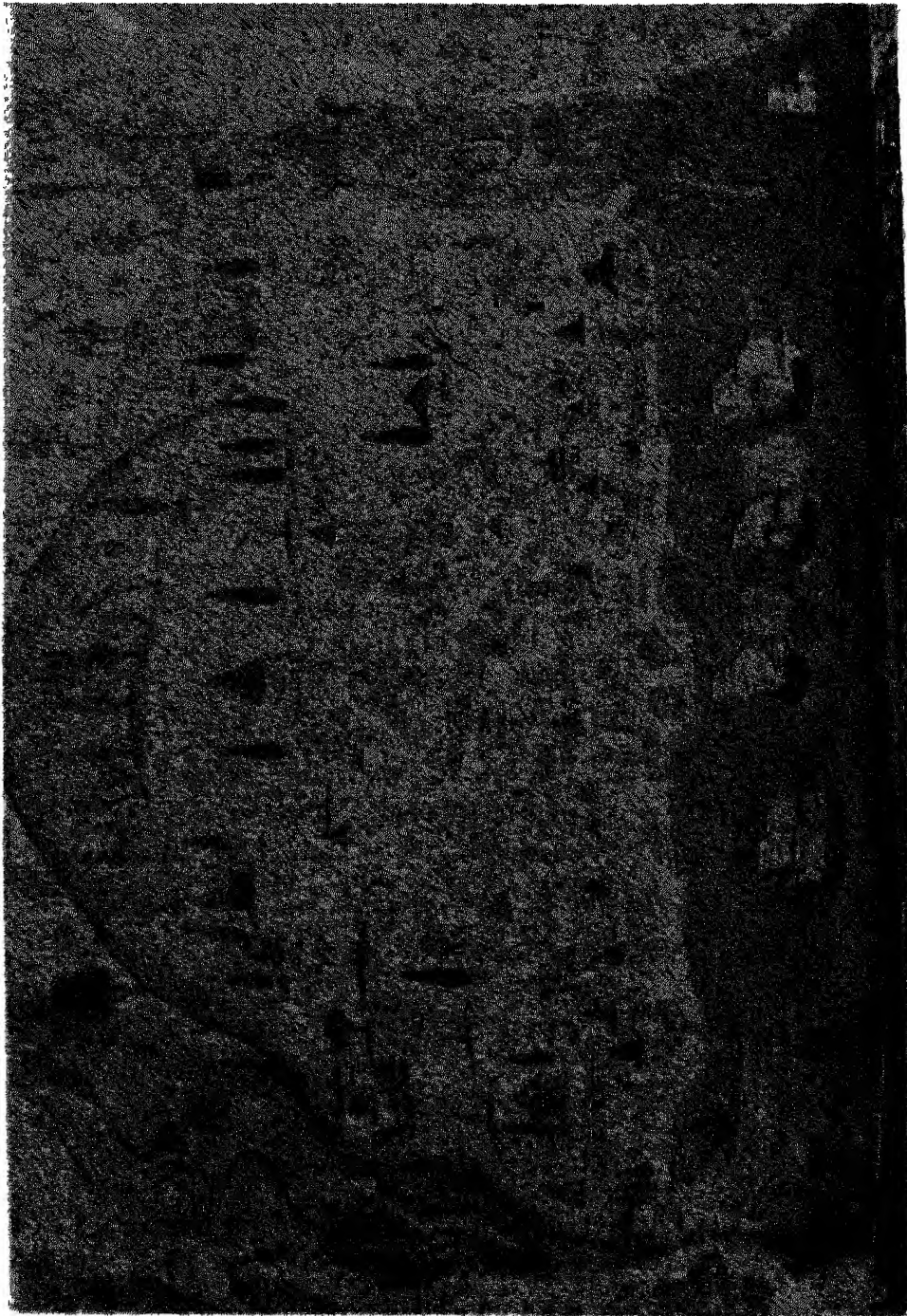
هناك إذن فن اسلامى تركى ، نشأ من أصول الفن الاسلامى نفسه في الشرق الاوسط - مثلما نشأ التصوير الفارسى - وهوىدعم جانبا من رؤية فنية لعالم يتركز على أسس متماثلة . وهذا الاصل المشترك يعطى الفن العثمانى تشابها كبيرا بالفن الفارسى . ولكن هذا التأثير المؤقت سرعان ما ينتهى تدريجيا وتظهر بوضوح الاختلافات في الاسلوب والعناصر التى تميز التصوير التركى عن الفارسى ، إذ نلاحظ في بداية القرن (السادس عشر ميلادى) أن الفن الاسلامى التركى يبشر بالنضج .

وإذا كانت الفترة الأولى من القرن السادس عشر الميلادى لم تترك لنا سوى القليل من فن التصوير العثمانى ، فإن الفترة الثانية من بداية عهد سليمان القانونى توضح لنا تقدم هذا الفن وتطوره وثرأه - كما يظهر في موضوعات وتصاوير المخطوطات العثمانية فنجد منها تصاوير رحلات الصيد الملكية ، والأمراء محاطون بالاتباع ، وموضوعات تشمل مناظر ساحات الرياضة والألعاب الرياضية العنيفة ، الى جانب التسلّيات البلاطية ، والمناظر الطبيعية الشاعرية التى حفلت بها دواوين الشعراء ، ونجد أن تنفيذ هذه الموضوعات يتم بصورة مختلفة تماما عما كان عليه التصوير الايرانى ، بحيث يسهل علينا تمييز أصلها العثمانى ، بالرغم من أنها مستلهمة من الفن الفارسى . ونرى ذلك واضحا في تنوع الأزياء التى تفصح عن النظرة الاولى - عن جنسية الشخصوس الأدبية التركىة ، كذلك في اختلاف العمائم التى اتخذت شكلا مغايرا ، وحجما أكبر ، وذلك ينطبق على كل العناصر المكونة للتصوير ، فنجدها تتشابه وتختلف في الوقت نفسه . فنرى التأثير بالاسلوب الايرانى ولكن في صبغة تركية ، ففى مجال



شكل (٢)
وجهة

لعلي شي نواي وخسرو وفي هاد ٩٣٧ هـ - ٣١ - ١٥٣٠ م توفاي سراي المدرسة العثمانية H. 802



شكل (٣)

الدراسة الشماكية

« بيان شعر المراقين » ٩٤٢ هـ - ١٥٣٤ م Ist. uni. Lib. T. 5964 اسلوب تودورالي (مدنية)

لهم من موضوعات تصاويرهم مع اختلاف في الاسلوب التصويرى باختلاف الاعمال الأدبية .

وإذا لاحظنا التشابه أو التأثير بالفن الفارسى عند معالجة الفنان التركى لتصاوير المخطوطات الأدبية ، أو دواوين الشعر ، فالحال يختلف في مجال تصوير المخطوطات ذات الموضوعات التاريخية ، الذى انتشر انتشارا عظيما . ويتبلور الأسلوب التركى وتجمع فيه حصيلة التعبير التصويرى عند الفنان التركى فى العهد العثمانى . وفى الحقيقة ان التصوير التركى ، منذ بداية اهتمامه بتصوير الموضوعات التاريخية ، قد اتخذ وجهه أخرى في التعبير أبعدته عن كل تأثير فارسى وبخاصة في هيئة الشخصوص الأدبية ، التى ظهرت مرسومة بما يميز الشخصية التركية من ناحية الشكل ذى المظهر القوى العريض ، المضغوط والمائل للقصر ، مما يظهر الرسوم الأدبية وكأنها شخصوص نحتت من الخشب ، لكن لا تخلو من تعبير عنيف يتلائم مع موضوعات القتال . وهذا المظهر الخشن يناسب الشخصية التركية ، لكن الفنان عندما يريد رسم اعداء الاسلام فانه يستوحى المخطوطات الأوروبية ، فنرى الفرسان المسيحيين يلبسون المغطاة بالحديد ، في مواجهة فرسان العثمانيين وذلك بأسلوب مختلف يميل الى الاسلوب الغربى الذى يظهر فيه بعض التجسيم ، ويستمر هذا الاسلوب ذو الصبغة التركية المميزة ، في تصوير الأشخاص في المخطوطات التاريخية العثمانية .

أما التأثيرات الأجنبية فقد تلاشت تدريجيا ، فقلما يظهر التأثير الفارسى في المناظر الطبيعية والتأثير الاوربى في العماثر ، أما الأشخاص فكانت ترسم دائما بأسلوب تركى صرف ، يتميز في بعض الاحيان ببعض الجمود والتشكيل المائل نحو الفخامة ، وثقل الحركة ، وكأنها تتحرك بالتصوير البطيء ولكنها لا تفقد صفتها التشكيلية ، ولكن عندما يريد الفنان تصوير موضوعات

شعبية ، أو جنود في ميدان القتال ، أو عامة الشعب ، نجد أن الشخصوص التى كانت تتميز بالخشونة والصلابة - وكأنها تمثال - تتخذ شكلا آخر من الحيوية وبساطة طبيعية وبخاصة في الطبقة العاملة وهى تؤدى أعمالها ، فتبدو وكأنها في مسرح العرائس .

والفنان العثمانى بالرغم من الخطوط الرأسية التى تسيطر على تصويره للأشخاص وترتيبها في صفوف تكويناته ، نجده يتغلب على الرتابة ، وتكرار هذه الخطوط ، بأن يجعل هذه الصفوف في خط مائل ، كما أنه يلجأ في أحيان كثيرة الى استخدام التكوين الدائرى في ترتيب الأشخاص ، لاضفاء حيوية على المجموعات البشرية . ولقد نجح الفنان التركى أيضا في استعمال الخط المنحنى ، وبخاصة في حركة الحيوانات والخيول للتعبير عن الحركة في مواجهة جمود الأشخاص ، فوصل في النهاية الى ابداع تكوينات فيها كثير من التنوع والحياة ، ونجد أن التصوير التركى في الموضوعات التاريخية - وان ظهر فيه أحيانا بعض التأثيرات الغربية - قد ضل محتفظا بأسلوبه العثمانى المميز المتفرد ، الذى ظهر فيه تطور تصوير العنصر الأدمى .

والى جانب تصوير المخطوطات الأدبية والتاريخية في التصوير العثمانى ، هناك نوع آخر من التعبير التصويرى : وهو التصوير الدينى الذى حاز من الأهمية مايفوق العنصرين السابقين ، وبخاصة في نهاية القرن السادس عشر وظهر في مخطوطات تحكى تاريخ الاديان والانبياء . ونلاحظ أن هذه التصاوير في المخطوطات التركية قد صورت بأسلوب تركى ليس به أى تأثير فارسى ، واتخذت الرسوم الأدبية صبغة أخرى فيها كثير من التبجيل ، فظهرت على نحو من الوداعة والفخامة التى توحى بالجلال والرهبة ، فبعدت أشكالها كلية عن الشخصوص . المصورة في المخطوطات التاريخية التى تشبه

(كراهية الحقانية) لشرف السدين Paris Tir693 .Bibl .Nate ، وليست لها أية قيمة فنية ، هي تصاوير توضح النص فقط ، وقد نفذت بأسلوب يغلب عليه بساطة المدارس العديدة عن العاصمة ، ولا يعطينا أية فكرة عن أسلوب تصاوير البلاط في ذلك العهد .

اما النشاط الفني في العاصمة فقد اتخذ وجهة أخرى ، فالسلطان « محمد الفاتح » كان راعيا كبيرا للفن ، وكان يميل إلى الفن الاوربي ، فاستقدم فنانين غربيين الى بلاطة نذكر منهم Gentile Bellini الذي صور صورة شخصية للسلطان (National Gallery London) كما زار استانبول Maestro Paobo of Venice , Maestro de Pasti of Verona .

ومن المعروف أيضا أن « Costagna Da Ferrara » زار استانبول في الفترة (١٤٨١ - ١٤٨٧) ، كما استقدم السلطان الفنانين الفرس الى بلاطه . وكان مصور البلاط في ذلك الوقت هو سنان بك « الذي صور السلطان تلك الصورة التي تحمل التأثير الغربي ، في التمكن من التكنيك ، وفي الوقت نفسه يحتفظ الفنان بترائه وعاداته الشرقية ، ويظهر ذلك في جلسة السلطان وحجمه وملابسه ، وفي الألوان التي تعكس التقاليد الشرقية .^(٣)

وفي عهدي « بايزيد الثاني » (١٤٨١ - ١٥١٢) ابن « محمد الفاتح » و « سليم الاول » (١٥١٢ - ١٥٢٠) نجد أن المخطوطات الباقية من فترات حكمهما قليلة جدا ، ولكنها تعكس الأسلوب السائد في عصرهما ، وهو أسلوب يتميز بتعدد الاساليب المختلفة والتأثيرات المتباينة ، كما عاد تصوير المخطوطات يحظى باهتمام بعد

التمثيل الخشبية أو العرائس في دواوين الشعر . وإلى جانب الشخصيات الدينية ذات الهيبة المهيبة اللائقة بمكانتها ، نجد أحيانا عناصر مستوحاة من الحياة اليومية في المجتمع العثماني . وهكذا تبدو لنا هذه المجموعات من الشخصيات التاريخية . وقد استطاع الفنان في التصوير الديني - وبخاصة فيما يتصل بحياة الرسول صلى الله عليه وسلم - أن يصل الى درجة كبيرة من الكمال الفني ، ببساطة تامة تجعلنا نشعر بالسمو الروحي .

وقد عرف فن التصوير الديني في أواخر القرن العاشر الهجري - (السادس عشر الميلادي) ظاهرة جديدة غير التي سبق تعريفها وهي تصوير شخصيات دينية للمتصوفين مثل « جلال الدين الرومي » ، وقد تأثر الفنان ببيئته فجاءت الرسوم الأدبية مستوحاة من معاصريه ، ولكن هذا الاتجاه ظل محصورا في عدد قليل من المخطوطات ، صور بأسلوب جديد تركي خالص ، وهو ما يمكن أن يطلق عليه « الأسلوب السديني الحديث » . (شكل ١) .

تطور أسلوب المدرسة العثمانية للتصوير من خلال المخطوطات :

المرحلة الاولى :

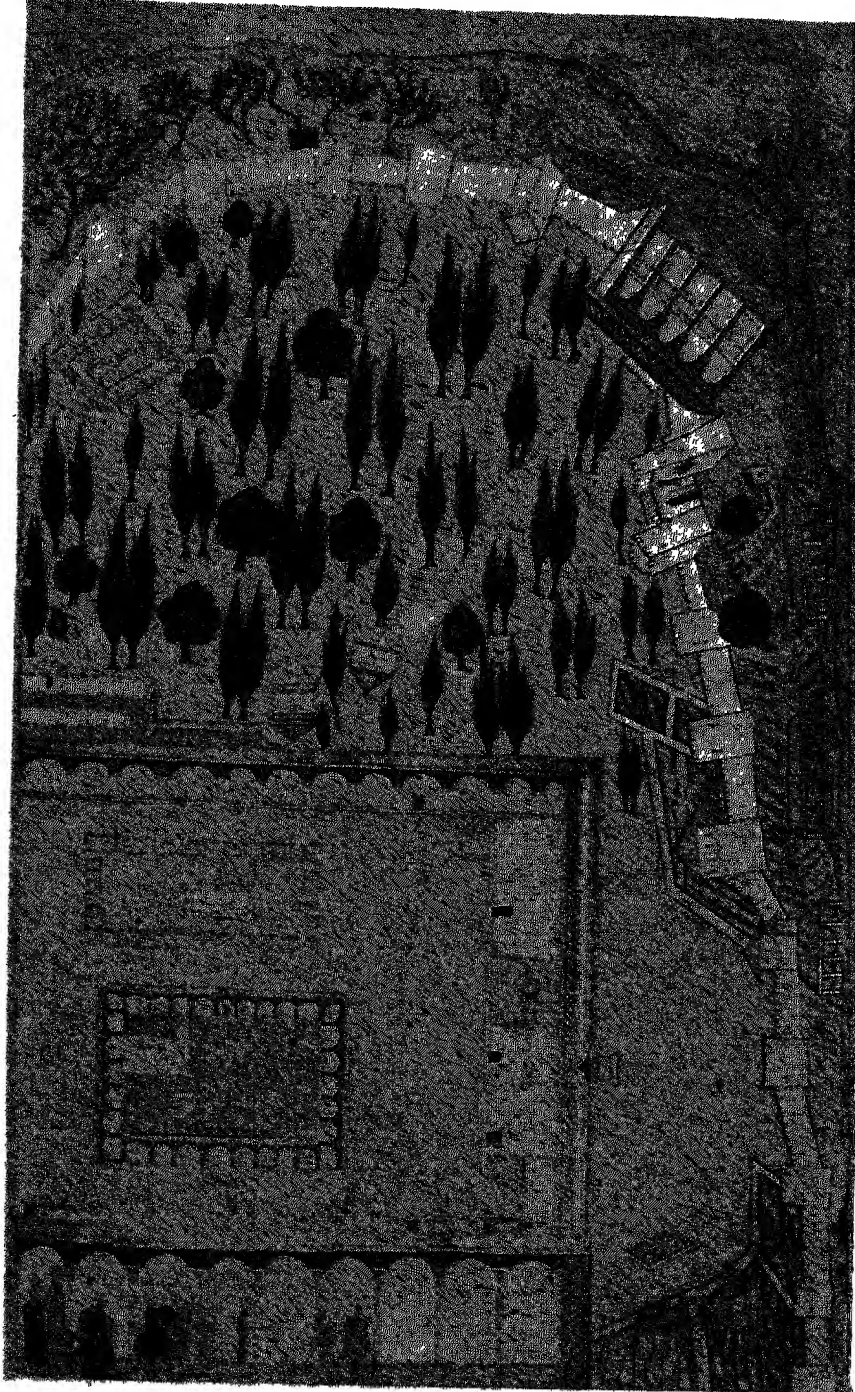
أنشأ العثمانيون إمارة في غرب الاناضول في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي ، وسرعان ما اتسعت حدودها ، حتى أصبحت إمبراطورية باستيلاء « السلطان محمد الفاتح » على القسطنطينية (١٤٥٣ م) ، فكانت نهاية الإمبراطورية البيزنطية .

والمخطوطة المصورة في عهد هذا السلطان نادرة ، فلم يبق إلا تصاوير قليلة من كتاب عن الجراحة



شكل (٤)

اسلوب تويوهرالي و فتوحات رحاميللا ٩٦٤هـ ١٥٥٧ متحف تونقان سراي H. 1592



شكل (٥)

اسلوب توبوغرافي، هونورتاغا، ٩٩٢هـ - ١٠٨٤م متحف توبقاي سراي داخل توبقاي سراي H. 1523

الفارسي والتركماني قد استمر في مخطوطات عدة ، وإن كانت التصاویر تفصح عن المميزات التركية لتنوع الأساليب في التصوير الواحدة ، إلى جانب العديد من التفصيلات التركية البحتة ، فالفنان يستعمل قاموسه للعناصر ليبرز نوعيته وجنسه - وتحولت هذه التصاویر إلى أعمال تركية . وعلى كل فإن ادماج ثلاثة تقاليد مختلفة حضاريا أوربية وفارسية وعثمانية يعكس الاتجاه الثقافي للفنانين في هذه الفترة الزمنية .

هذه المميزات تظهر بوضوح في مخطوط (خمسة) (على شير نواي) (T.S. H602) في الستة عشرة صورة .

ومما يلفت النظر في هذه التصاویر رسوم العمائر التي يظهر فيها التنوع الغريب الذي يتمثل في الألوان القوية المتقابلة ، فتبدو في بعض الأحيان تكوينات معمارية فارسية رقيقة ، وفي تصاویر أخرى يختار الفنان تصوير عمائر عثمانية بأبراجها المميزة وقلاعها . كذلك نجد عمائر على الطراز الغربي ، فهذا الأسلوب في تصوير العمائر والجمع بينهما يعتبر غريبا على الأسلوب الفارسي ، ويتميز به الأسلوب العثماني ، وهناك سمة متفردة في هذا المخطوط هي رسوم الأشجار التي تبدو محورة ، وقد رسمها بنفس حجم باقة من الزهور . أما العناصر الأدمية من التصوير فهي مازالت متأثرة بالتصوير الفارسي ، والألوان تحقق تجانسا جديدا مرتبطا بالفن العثماني في ذلك العصر ، أو تميل درجات اللون إلى الألوان الهادئة في خلفية التصوير وتتدفق عليها درجات اللون من الألوان الصارخة . وموضوعات هذه التصاویر : رحلات الصيد والقنص وركوب الخيل وإطلاق السهام على الحيوانات البرية .

إن كان التصوير الشخصي (Portrait) سائدا في عهد « محمد الفاتح » ومن أقدم المخطوطات في الفترة (٩٠٠ هـ / ١٤٩٥ م) مخطوط كتاب « كليله ودمنة » الذي نفذ في استانبول (Bombay P 513) يليه مخطوط « خمسة » الرسوم الأدمية الشبيهة بالدمى الصغيرة التي تذكرنا بمثيلاتها في مدرسة « شيراز » في نهاية القرن الخامس عشر . الأمر نفسه نجده في تصاویر « خمسة » لدهلوي - إذ تبدو الرسوم الأدمية أقرب إلى الدمى منها إلى الأحياء ، وقد نتردد في التعرف على أصولها التركية ، ولكن تلك الصفة تتأكد بالتكوينات المعمارية ، بطريقة لا تقبل النفي أو الاعتراض . ومن خلال الحقائق القليلة التي يمكن الرجوع إليها ، نستطيع أن نكون فكرة تقريبية عن التصوير العثماني في فجر القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) ، فيبدو التأثير الفارسي واضحا في تألف مع التصوير التركي ، الذي استقر حديثا على ضفاف البوسفور قد اكتسب طبيعته السائدة . وكذلك تأثر الفن التركي ببعض التأثيرات التي ترجع إلى الغرب ونذكر اتجاه الفن التركي نحو التغير والتطور بإدماج التأثير الآسيوي والأوربي فيه . (٤) وإذا كانت المميزات التركية قليلة جدا في هذه المخطوطات إلا أنها تبدو واضحة في السنين التالية ، فهذه المرحلة المبكرة للتصوير العثماني تعد في غاية الأهمية ، حيث أنها تبشر بظهور هذا الفن العظيم وتطوره .

وابتداء من عهد (سليمان القانوني) يتضح الأسلوب العثماني في التصوير ، ويكتسب طابعا مميزا ، ويمكن تتبع نموه وتطوره . وهذا التطور راجع إلى وجود فنانين أتراك أكتمل تدريبهم في السراي ، إلا أن التأثير

العثمانى فقط والتساوير . والموضوعات التاريخية كان لها الاهمية الاولى فى عهد « سليمان القانونى » ، وكان لها اكبر الاثر فى تطور التصوير العثمانى ، وأصبحت بعد ذلك الموضوعات الاساسية فى المراحل المختلفة التالية لتطور التصوير العثمانى ؛ -

ذلك لأن هذه المخطوطات التاريخية أعطت الفنان إمكانية الاختيار لتصوير كثير من الأحداث ، وجعلته يبحث عن ابتكار جديد للتعبير ، فاتجه إلى تسجيل الأحداث المعاصرة له فتمت واقعية جديدة .

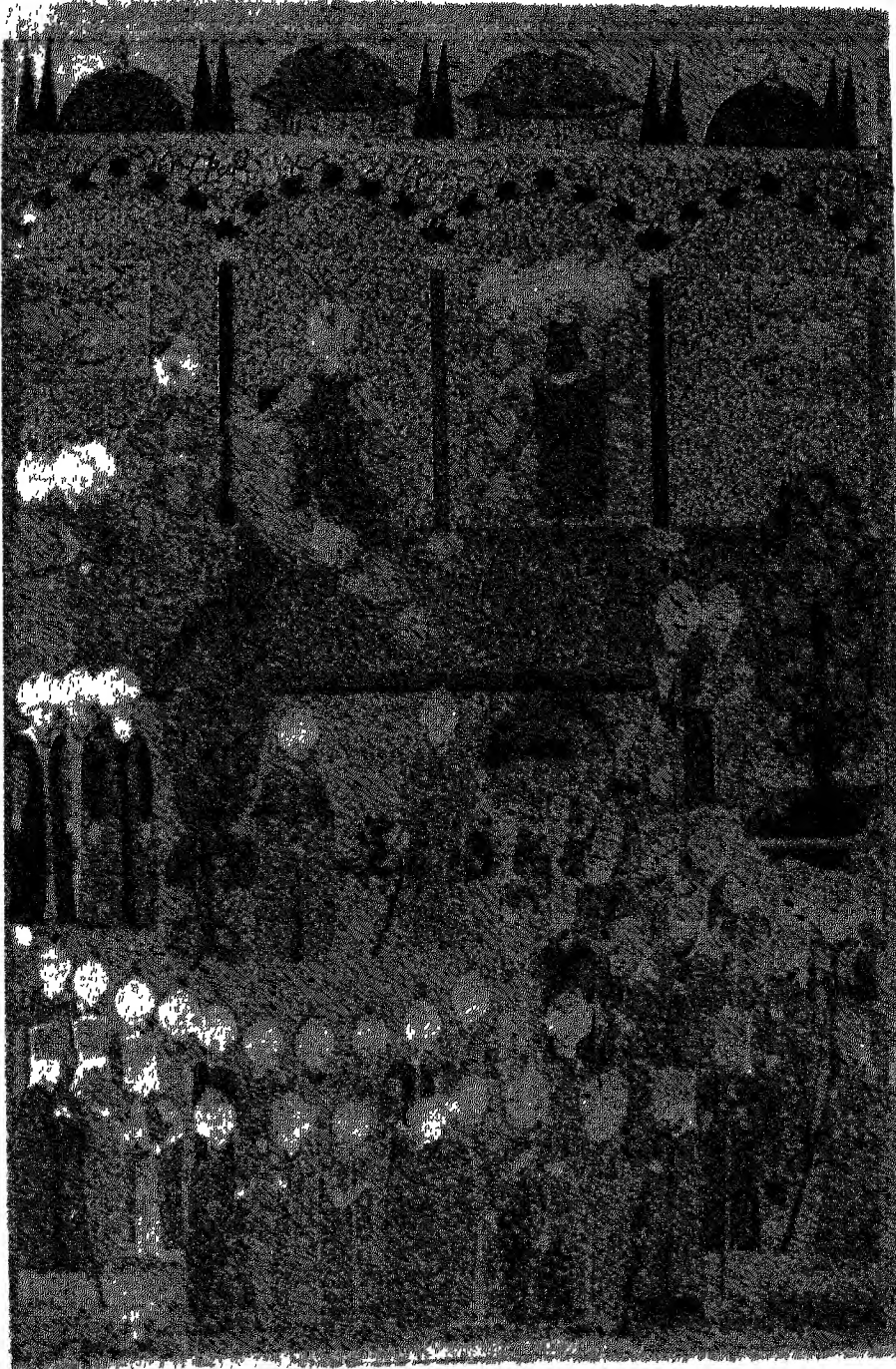
وظهر الأسلوب الطبوغرافى* فى ذلك العهد ، فهناك تصاوير لا تمت بصلة للأسلوب الفارسى نرى فيها المدن وخييمات الجيوش ، رسمت فى مسقط رأسى ، فتظهر التلال والأنهار والكبارى والوديان ، وهذه التساویر خالية تماماً من الكائنات الحية ، واختص بهذا الأسلوب المصور « مطراقي » وهو مؤلف مخطوط بيان منازل سفر العراقيين (Ist. uni. Lib T 5964) (١٩٤٢هـ / ١٥٣٤م) . ويحكى عن سليمان القانونى فى موقعة العراق ، وقد صاحبه المؤلف فسجل مائة وعشرين تصويرة للمدن والبلاد التى مر بها « سليمان القانونى » ، من استانبول الى تبريز وبغداد والعودة ثانية الى « تبريز » ثم الى « حلب » و« ديار بكر » وفى النهاية الى استنبول . فكان هذا المخطوط المصور من أنجح المخطوطات من الوجهة الفنية البحتة ، كما كان له أكبر الأثر على المخطوطات التاريخية بعد ذلك ، فقد اقتفى أثره الفنانون فى أسلوب تعبيره فى رسم العناصر المعمارية ، ورسم المدن ، وظهر بعد ذلك فى تكوينات كان للرسم الأدمية فيها لها مكان الصدارة فى داخل هذه التكوينات الطبوغرافية^(٥) . (٣) ، (٤) ، (٥) .

فالغنى فى الالوان ، ونماذج النباتات ذات الاوراق العريضة الكبيرة الحجم والملابس الفضفاضة والعمائم الكبيرة ، وغطاء الرأس للسيدات ، إلى جانب التكوينات المعمارية الغربية المختلفة عن العرف الفارسى ، كل هذه العناصر تجعل المنظر العام للتصويرة يتخذ صفة الشخصية التركية الفنية التى لا تقل كمالاً عن الأسلوب الفارسى ، ولكنها تتميز عنه بالجمع بين العناصر المختلفة فى انسجام جميل فى تصويرة واحدة . وهناك تصويرة من هذا المخطوط تمثل موقعة بين الشاه الفارسى « خوسرو وفرهاد » نجد تلالاً عدة فى درجات من الالوان الزاهية من الاخضر والازرق والبنفسجى وقد تناثرت عليها مجموعات من الأعشاب ، وباقات من الزهور وأوراقها كبيرة . كذلك على قمم التلال أشجار صغيرة الحجم تتضاهى فى حجمها باقات الورود ، وتظهر بوضوح على الخلفية الذهبية التى تمثل السماء . واجزاء ظاهرة لأشخاص بين التلال توحى بالعمق فى التكوين . وفى الركن الأيمن أعلى التصويرة تبدو قلعة فى المنظر بعيدة عن الأسلوب الفارسى وفى مقدمة التصويرة خيمة « خوسرو » . شكل (٢)

وتكمن أهمية هذه التصويرة فى انها النموذج الذى احتذاه الفنان فى هذه المرحلة واحتذاه فى المراحل التالية عند تصوير الموضوعات المتماثلة ، فنرى القلاع دائماً فى الخلفية وخيمة القائد فى مقدمة التصويرة .

وبين المخطوطات العثمانية المصورة فى عهد « سليمان القانونى » لابد من مكان رئيسى لمخطوط « سليم نامة » لشكوى (98 — Tsm.H,1597) فهو أول مخطوط تاريخى كتب نشر ، وخصص للتاريخ

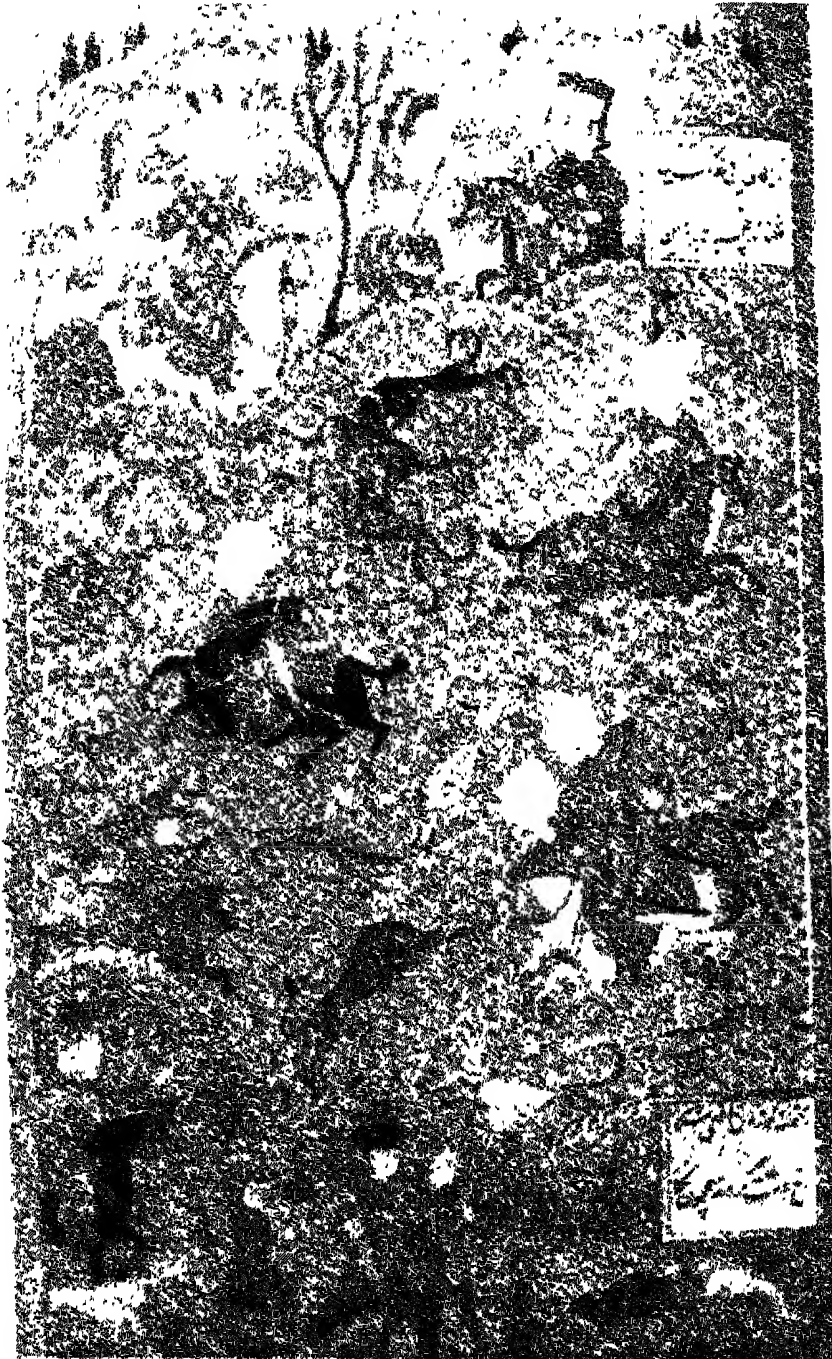
*الاسلوب الطبوغرافى : اسلوب يشبه رسم الخرائط المجسمة ، وهو اقرب الى التخطيط المعمارى حيث تظهر طبيعة الارض والجبال والطرق والجداول ومصادر المياه .
Atasoy, Nurhan: Turkish Miniature Painting. P. 28



شكل (٦)

المسورة العثمانية

سليمان نامه ٩٦٥ هـ - ١٠٥٨ م سليمان القانوني يعتلي العرش متحف توبقاي سراي H. 1517 استنبول



شكل (٧)

المدرسة العثمانية

« سليمان نامه » ٩٦٥ هـ - ١٥٥٨ م مطر صيد متحف توفقي سراي H. 1517 اسطنبول

وتطور فن التصوير العثماني أيضاً في المناظر الطبيعية ، ومن أهم المخطوطات التي توضح لنا هذا التطور مخطوط من « بههان » (Museum Isla. Tur- que Ne 1950) (١٣٩٨ هـ - ٨٠١ م) "Antologie persane"^(٦) فهذا المخطوط في حد ذاته مهم جداً أولاً لأنه يحتوي على مناظر خالية من الشخصيات الأدمية - ثانياً لأنه إلى وقت قريب كان من المعتقد انه مخطوط فارسي^(٧) - ولكن هذا المخطوط تركي أصيل . وهذه المناظر الطبيعية هي إحدى الدلائل على ذلك ، فنجدها متمشية في إطار الفن العثماني ، فرسوم الأشجار ذات الأوراق الكبيرة التي تشبه المراوح ، ولونها الأحمر الداكن ، وأنواعها ، وبخاصة أشجار السرو والعنب المتسلق ، وكذلك التلال والطيور ، نفسها ، والتكوين الذي رتب فيه النباتات على مرتفعات ، وكذلك الألوان الفاتحة والمهذبة في الخلفية تؤكد درجات من اللون الزاهي - كل هذه السمات تفصح عن مميزات فن التصوير العثماني وتكون قواعده الأساسية .

وهناك مخطوط آخر يؤكد ما سبق « خمسة » لنظامي (٩٠٦ هـ / ١٥٠١ م) (T.S. H 1510) لكنها صورت في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) في تركيا . فالتكوينات في المخطوطين متطابقة في كل شيء في الأشجار ذات الأشكال المميزة بأوراقها الكبيرة ، التلال نفسها الطيور وحتى الأحجار هي نفسها - كذلك الألوان المستعملة تارة هادئة وتارة زاهية متألقة . كذلك التكوين الرأسي المتجه في جماعات إلى أعلى في ترتيب العناصر .

وفي أواخر عهد « سليمان القانوني » أعد مخطوط عظيم ، على غرار الشاهنامه الفارسية - كتاب عن الملوك العثمانيين « سليمان نامه » (T.S. H 1517) كتبه مؤرخ البلاط القانوني « فتح الله عاريف شلبي » وقد كتبه في خمسة أجزاء عن العصر العثماني ، و « سليمان نامه » هو الجزء الخامس والأخير . والجزء الرابع عن الفترة من « عثمان غازي » إلى « بايزيد الثاني » وينتهي بموقعة « أنقرة » ، والفترة حتى بداية عهد « القانوني » غير موجودة ، كذلك لا يعرف شيء حتى الآن عن باقي الأجزاء . والثمانية والستون تصويراً في « سليمان نامه » تعكس تنوع الأساليب ، نظراً لاشتراك عدد من الفنانين في تنفيذها ، ولكن هناك وحدة في العمل كله نتيجة للعناصر المميزة في التصوير العثماني . ففي بعض التصاوير نجد موضوعات الصيد والقتال ونرى العناصر النباتية بأشكالها المميزة ، وكذلك رسوم العمائر كما عرفناها ، وفي بعض الأحيان يبالغ في زخرفتها لكنها تميزت باتقان المنظور .

وفي تصويرة تمثل اعتلاء « سليمان القانوني » العرش في سراي توبقاي « نلاحظ بداية تفرد سمة جديدة في التكوينات فنرى السلطان جالساً على عرشه في ناحية من أعلى التصويرة وبأقوى العناصر تكون قوساً في أسفل التصويرة وهكذا في داخل تكوين دائري نجد أن السلطان والنبلاء هم نقطة الارتكاز في التصويرة . (شكل ٦) وبالرغم من كثرة الزخارف التفصيلية التي تغطي الجدران والملابس نجد أن المنظر الطبيعي بعكس ذلك يبدو مبسطاً ، وتظهر العظمة والوقار للاتقان بالمناسبة في وقفة النبلاء الجامدة . هذا الاتجاه الدائري في التكوين يظهر أيضاً في تصاوير أخرى في هذا

Shoukline: La peinture Turque d'après les Manuscrits Illustres. P. III

(٦)

Gray, B.: Persian Painting. P. 68.

(٧)

وهناك احساس قوي بالاشعاع اللوني البراق - كما ظهرت الموضوعات التاريخية العثمانية بتصاويرها التي كان لها أكبر الأثر في تكوين وتطوير أسلوب جديد خاص بتسجيل الأحداث المعاصرة .

كما أبدع المصور « مطراقي » أسلوباً جديداً في رسم المناظر الطبيعية للمدن مرتكزاً على الرسم الشبيه بالخرائط ، والذي انتشر بين المصورين للموضوعات التاريخية . وتكمن أهمية التصاوير في نهاية هذه المرحلة في انها ليست فقط أول تصاوير لفناني الموضوعات التاريخية ، بل لأن مختلف الأساليب ممتزجة فيها ، ولأنها قد استحدثت من الموضوعات الجديدة أساليب جديدة ، واتخذت شكلها المتكامل لكي تصبح أسلوباً ناضجاً في السنوات اللاحقة ، فأصبح كل مخطوط من هذه المخطوطات وثيقة تاريخية للعصر الذي صورت فيه .

المرحلة الكلاسيكية في التصوير الاسلامي العثماني

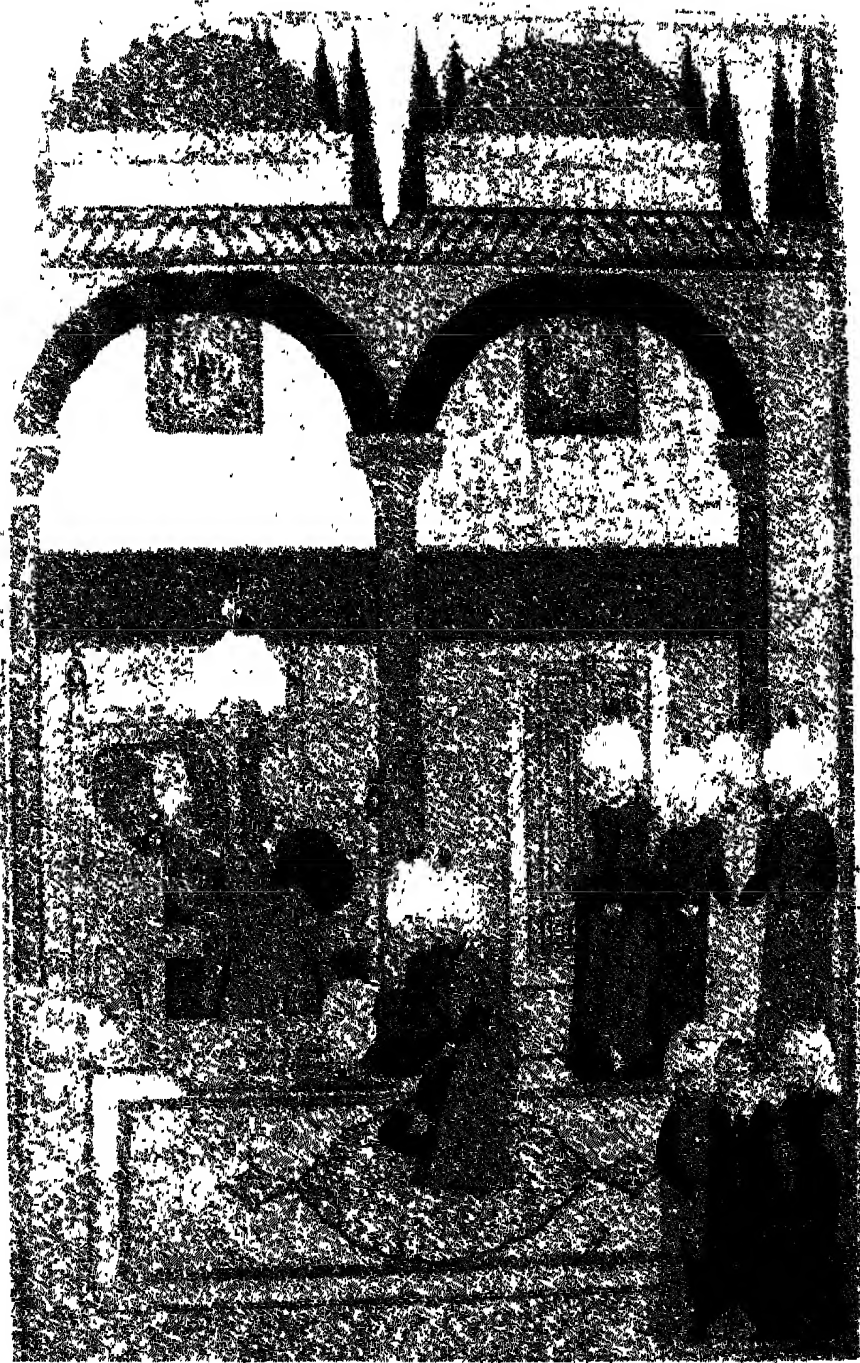
في عهد سليم الثاني :

لم يتخل فنانون عهد « سليم الثاني » عن التقاليد المتبعة في رسم السراي لتصوير الأحداث التاريخية ، والذي بدأ في أواخر عهد « سليمان القانوني » . وقد أخذ هذا الفن في التطور لكنه اتخذ نمطاً جديداً ، فكان من أهم سمات تطوره الواقعية المبسطة . فها نحن نرى الفنانين وقد تخلوا عن بعض العناصر التي كانت تميز التصاوير السابقة مثل باقات الورود ، والشجيرات المحورة الصغيرة ، والزخارف المبالغ فيها في تغطية الأسطح . فقد اكتفوا في تصوير المناظر الطبيعية بالقليل من العناصر النباتية التي تنحصر في بضع شجيرات ، وهذه البساطة

المخطوط لموضوعات رحلات الصيد ويختص بتصويرة تمثل السلطان وهويراقب ولده في رحلة صيد . ونلاحظ هنا الحركة الدائرية التي تسيطر على التكوين . كما نلاحظ أن التصويرة وكأنها قسمت الى ثلاثة أقسام يحد كل قسم مجموعة من التلال ، فيبدو كل قسم وكأنه تصويرة متكاملة ، اذا اخفينا الأقسام الأخرى ، ومع ذلك فالأقسام الثلاثة متجانسة مع بعضها في كل واحد وفي غاية الابداع .

فالقسم العلوي للتكوين يمثل الهدوء والوقار في ثبات وتركيز على شخصية السلطان وترتيب الحراس ، وكذلك في اللون الوردي الهاديء في تجانس مع باقي الألوان المستعملة في العناصر الأخرى ، وكلها تميل الى الهدوء ويبدو الأفق من خلال التل بلونه الذهبي ، تتخلله قمم أشجار السرو . أما القسم الأوسط فتظهر فيه الديناميكية الواضحة في حركات الفرسان ، وانطلاق الجياد والحيوانات ، وكل العناصر رسمت بدقة واتقان شديدين ، وتتألق الألوان القوية على أرضية هادئة فتخلق التقابل سواء في اللون أو في الحركة . وفي مقدمة التصويرة منظر آخر للصيد بعيد عن عنف المنظر السابق ويظهر فيه الاتباع يحملون الصيد أو يجمعونه ، ونلاحظ بعض التجسيم وبخاصة في أشكال الحيوانات وقد لونت بألوان دافئة متدرجة . (شكل ٧) .

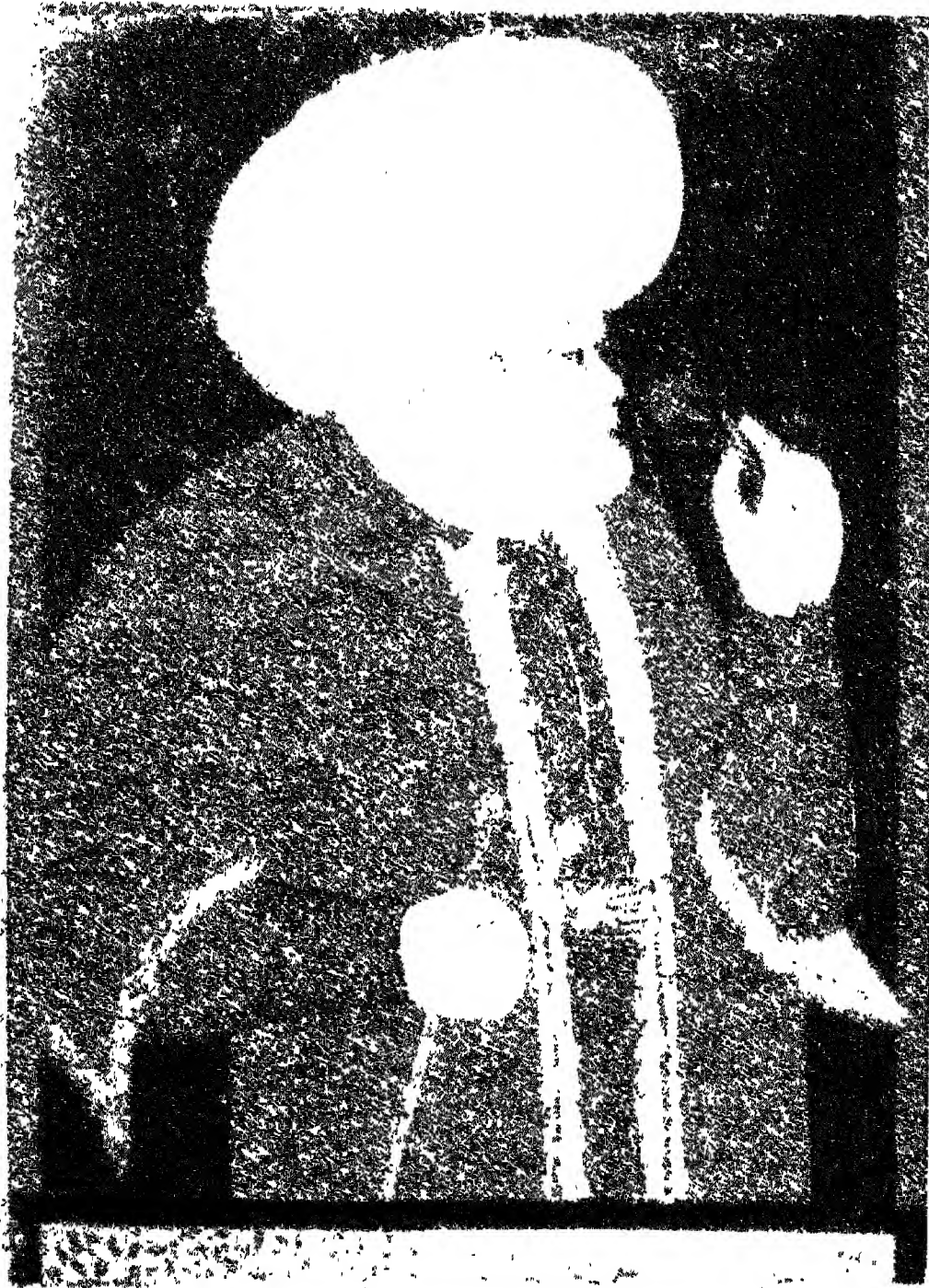
وهكذا نرى أنه في عهد « سليمان القانوني » وضع نمو فن التصوير العثماني وتطوره . وتأكدت فيه بعض المميزات ، وظهرت مميزات وموضوعات جديدة جعلت الفنانين يبتكرون لها أساليب التعبير المناسبة ، ففي المخطوطات الأدبية في ذلك العهد نجد الشخصيات الأدبية قصيرة (مضغوطة) ويلبسون ملابس العصر ، كما أن هناك خاصية معينة في تمثيل المناظر الطبيعية ،



شكل (٨)

المدرسة العثمانية

برمة الأسرار ٩٧٦هـ - ١٥٦٨م استقبال سليم الثاني لممثل امبراطور النمسا متحف توبقاي سراي H. 13339 اسطنبول



شكل (٩)

المدرسة العثمانية

صورة شخصية لبرباروس منتصف القرن ١٦م متحف توبكاي سراي H. 2134 مقارنة

ونلاحظ أيضاً أن فن التصوير الشخصي « البورتريه » - الذي كانت له أهمية كبيرة في عهد « محمد الفاتح » - قد أصبح خلال المرحلة الكلاسيكية وفي عهد « سليم الثاني » و « مراد الثالث » في طليعة الأساليب التصويرية التي حظيت بالرعاية . فكان المصور « حيدر ريس » الشهير (بنيجاري)^(٨) أعظم من صور لوحات شخصية للسلطين ، ومن أهم أعماله لوحة لسليم الثاني ، الذي كان يجلس جلسات طويلة أمام المصور ، وكذلك لوحة « سليمان القانوني » كما صور أمير البحار « خير الدين بارباروسا » (شكل ٩) .

في عهد مراد الثالث :

بجانب السلطان « محمد الفاتح » والسلطان « سليمان القانوني » نرى أن السلطان « مراد الثالث » يأخذ مكاناً هاماً بين كبار محبي فن التصوير ومشجعيه ، من سلالة السلطين العثمانيين . فكان عهده من أزهى العهود التي بلغ فيها فن التصوير الذروة . وخلافاً للعهد السابقة على هذا العهد والتي لم يتبق لنا منها الا بضع مخطوطات مصورة نجد أن عهد (مراد الثالث) يتميز بكثرة المراجع والمخطوطات التي نُفِذت على مدى عشرين عاماً هي حكم هذا السلطان المحب للفنون . والتصاوير في هذه المخطوطات ، والتي هي المرجع الأساسي لفن التصوير العثماني - تيسر لنا دراسة تلك التصاوير ، وتتبع تطور هذا الفن العظيم . فقد نُفِذَ في عهد « مراد الثالث » أول كتاب عن تاريخ الفن التركي يتناول التصوير في الزمن السابق لعهد المعاصر له ، مع تراجم لأهم الفنانين . وكتابه هو المؤرخ « مصطفى علي » . وكان من أشهر فنانين هذا العصر المصور

الواضحة في المناظر الطبيعية تتمشى مع الأشخاص والتكوينات التي يغلب عليها الخطوط المستقيمة ، والملابس الزاهية كما استخدمت الألوان الساخنة مثل البرتقالي والأحمر والأزرق الداكن على خلفية بألوان الباستيل ، لتأكيد الأحداث التاريخية التي كانت الموضوع الأساسي لهذه الفترة ، وكانت الأحداث التاريخية المعاصرة في ذلك الوقت مصدراً لا ينضب لفنانين يستلهمون منه ما يشاءون في تصوير المخطوطات .

والمثل الوحيد من التصوير التاريخي والذي نُفِذَ في عهد « سليم الثاني » هو مخطوط (نزهة الاسرار في سفر الزيفتجار) الذي ألف في عهد « سليمان القانوني » ووفاته واعتلاء « سليم الثاني » للعرش والسنين الأولى من حكمه . وقد نسخ هذا المخطوط المصور في ٩٧٦هـ (١٥٦٩ م) . ويتميز تصاويره العشرون بالتكوين المتقدم المتكامل الذي لا يحمل أي تأثيرات أجنبية ، والذي أصبح مثلاً يحتذى خلال المرحلة الكلاسيكية لفن التصوير العثماني . وأهم موضوعاته التشويج واحتفالات تقديم أوراق الاعتماد للسفراء الغربيين ، وخروج الجيش للقتال . والتصوير التي يتمثل فيها مميزات هذا العهد للتصوير التاريخي تصوير « الاحتفال بتقديم أوراق الاعتماد للسفير النمساوي » ، إذ نلاحظ فيها التكوين للقائم على الخطوط المستقيمة سواء العمودية ، أو المائلة والأشخاص في صفوف متراصة ، بينها السلطان ، وأمامه السفير في انحناء مبالغ فيها ، يمثلان النقطة المركزية للتكوين الذي يلتف حولها باقي العناصر المكونة للتصوير في ثبات يوحى بالهابة الى جانب الجمود (شكل ٨) .

Mustafa Ali: Gelibululu Manakib — i Hunerveran. (Mans. Copy. Topkapi palace Museum (Ed. 1234) P. 66.

(٨)

تصويرة تمثل جنازة « سليمان القانوني » ؛ فقد أضاف الفنان في هذه التصويرة عند معالجته لهذا الحدث العديد من العناصر الأدمية التي رتبها في صفوف تظهر بين التلال المرسومة في خط مائل وأفقي أيضاً ، مما يقطع رتابة الخطوط المستقيمة المتمثلة في الحراب المشرعة ، و صفوف الفرسان الأمر الذي يجعل التكوين متزنًا ويبدو فيه الحرص على التماثل والتناسق . وتوحي كل هذه العناصر على الأرضية الهادئة من اللون الأزرق الباهت بالمهابة وجلال الموقف . وفي تنوع غطاء الرأس نجد كل هذه العناصر منتشرة على سطح التصوير كلها وتوحي بالعمق الذي يوحي بتتابع التلال على الأفق . ومع ذلك فالثبات يسيطر على التكوين الذي يذكّرنا بعظمة التصوير الجداري .

وفي تصويرة أخرى من المخطوط نفسه ، نرى تكويناً كله حركة ، يختلف تماماً في المفهوم والمعالجة عن التصويرة السابقة ؛ وإن كان مضاهياً من حيث القيمة الفنية والاتقان في الأداء ، فالجمود ملغى من هذه التصويرة المفعمة بالحركة التي لا تعطي مجالاً للأشكال النمطية الخاصة بالفرسان الأتراك وخلفائهم التتار الذين يعبرون النهر في اندفاع نحو القلعة الهنغارية على البر الآخر . ونراهم على شريطين الواحد فوق الآخر وكأنهم متجهون إلى أعلى من الشمال إلى اليمين في خطين مائلين "Diagonales" بعكس خط مائل ثالث هذه المرة هابط من الشمال إلى اليمين متمثل في إندفاع الشلال الذي يعبره الفرسان . ويتجسج عن هذا التعارض في حركة الخطوط المائلة إحساس بالديناميكية التي كانت نادرة في تصاوير ذلك الزمن (شكل ١٠) .

وهناك سمة أخرى تلفت النظر ، ألا وهي الواقعية

« عثمان » الذي كان رئيس مراسم السراي والذي سنتعرف على أسلوبه من خلال دراستنا للمخطوطات العثمانية . كما كان المصور الفارسي « والي جان » ملحفاً بمراسم السراي ، لكنه كان متمسكاً بالتقاليد الإيرانية التي كان يحاول نشرها في تركيا .

ويتميز عهد « مراد الثالث » بكثرة الكتب التاريخية التي يظهر فيها التطور واضحاً . وكان « سيد لقمان » هو المؤلف المعتمد لكتابة تاريخ السلاطين العثمانيين في عهد « سليم الثاني » ، وقد استمر « سيد » في منصبه هذا خلال عهد « مراد الثالث » ، فقام بتأليف العديد من الكتب بالفارسية والتركية التي صورها كثير من المصورين الموهوبين ممن جعلوا ذلك العهد من أعظم العهود التي حقق فيها التصوير العثماني أعظم إنجازاته الفنية .

وأول عمل لـ « سيد لقمان » هو « ظفرنامه »^(٩) وهو عن تاريخ « سليمان القانوني » (Dublin, Ches-ter Beatty lib 413) وهو بالفارسية ، على نسق « الشاهنامه للفردوسي » . وقد صورت كل تصويره من الخمسة والعشرين التي يحويها المخطوط على صفحتين متقابلتين ، ونلاحظ أن موضوعاتها هي الموضوعات نفسها التي نجدها في (نزهة الأسفار في سفر زيفتجار) لأحمد فريدون باشا ، وهي تمت لها بصلة من حيث معالجة الموضوعات والتكوين واختيار الأحداث . كما تؤكد بلوغ فن التصوير في المخطوطات التاريخية قمة النضج ، وذلك بمقارنة تصاوير الموضوع نفسه في كلا المخطوطتين ؛ فقد أصبح الفنان ينظر للتكوين في التصويرة من زاوية أعمق وأوسع الأمر الذي يتضح في



شكل (١٠)

المدرسة العثمانية

تاريخ حياة السلطان سليمان ٩٨٧هـ - ١٥٧٩م محمد حراي يعمر الپهر مع حوذه مكتبة نئستريبي No. 413 دئلى



شكل (١١)

المدرسة العثمانية

و شاهشاهاية ٩٨٩ هـ ١٥٨١ م مرصد مكتبة حامية اسطنبول متحف تونقاي سراي H. 1404

التي رسمت بها الأشخاص والتي تنم عن جنسياتهم سواء في الملامح أو الملابس . كما نلمس فيها توفيق الفنان في رسمها مثلاً في التكوين ، وفي الألوان الهادئة المتمثلة في اللون الفضي المتأكسد للنهر ، فهي تعارض الألوان المحايدة للصخور والقلعة مع ألوان ملابس الفرسان الذين يعبرون النهر والمتظرين على التلال في جانب من التصوير .

وثاني عمل لـ « سيد لقمان » مؤرخ السراي هي « شاهنامه سليم خان » (T.S. A 3593)، وهي تحوي ثلاثاً وأربعين صورة عن تاريخ حياة « سليم الثاني » وتعود أهمية هذا المخطوط إلى أننا نجد في مقدمته شرحاً لطريقة الإعداد لإخراج هذا العمل الضخم والدوافع وراء إصدار هذا الكتاب ، فيقول « لقمان » : « كان على الكاتب والخطاط والمصور والمذهب أن يقدموا نماذج من أعمالهم للمتخصصين ، قبل أن يصدر لهم الأمر بالتنفيذ ، وبخاصة الكاتب فكان عليه أن يتقدم لشيوخ الإسلام أيضاً لفحص المتن ، ولا يجرؤ على التنفيذ إلا بعد موافقة كل هذه الجهات ، ثم بأمر السلطان بالتنفيذ » .

ويتضح من الوثائق الخاصة بهذا المخطوط في الأرشيف الذي عثر عليه في السراي أن المصورين « عثمان » و « علي » قد قاما بتصويره وقد وصف لقمان « المصور عثمان » في المقدمة بأنه : « أعظم الفنانين الموهوبين » . ومن أسف أن هذا المخطوط الذي حظي بكل هذه العناية قد عثر عليه في حالة سيئة^(١٠) . كما فقدت أجزاء كثيرة من المادة الكتابية كما فقدت كذلك

كثير من التصاوير . وقد عثر على إثنين من التصاوير الناقصة في متحف « بوسطن » أخيراً ؛ وكان من المعتقد خطأ^(١١) أنها يمثلان صفحتين متقابلتين يمثلان جنازة « مراد الثالث » وقيل مراراً أنها صورتها بعد (١٥٩٥ م) بعد وفاته . وفي الحقيقة اتضح أنها آخر تصويرتين في المخطوط ، الخاصة بجنازة « سليم الثاني » . أما الصفحة الأخرى فهي الجزء الناقص من صورة اعتلاء « سليم الثاني » للعرش في بلجراد التي ما زالت موجودة في المخطوط في استانبول ، وفي هذه الصورة تتجمع كل سمات أسلوب المرحلة الكلاسيكية في عهد « مراد الثالث » كما تتضح المهارة والإتقان في رسوم الأشخاص ويظهر التعبير على ملامح الوجوه مع تجانس وترتيب في الألوان ينم عن تمكن المصور .

وتصاوير هذا المخطوط تحتوي على كثير من التكوينات المتنوعة تمثل معارك البحر والبر والحصار ومناسبات اجتماعية وبناء مسجد « السليمانية » في (أدرنة) وإقامة جسور . ونرى الدقة في ملاءمة الأماكن للأحداث المصورة وهذه سمة مميزة لتصاوير الكتب التاريخية . والمخطوط الثالث للقمان^(١٢) « الشاهنشاه نامه »، وهو مكون من جزئين يغطيان تاريخ حكم « مراد الثالث » . ويحتوي الجزء الأول منها على ثمان وخمسين صورة يتضح من رسوماتها أنها من إنتاج مجموعة الفنانين أنفسهم الذين صوروا المخطوطين السابقين ، وهي المجموعة التي كان المصور « عثمان » رئيسها . وفي الصورة التي تمثل علماء يعملون في مرصد « جلاطاً سراي » الذي بنى في عهد « مراد الثالث » ، نرى نضج التصاوير من الوجهة الفنية ، ومهارة « عثمان » .

Stchonkine: La peinture Turque d'apres les Muniscrits Illustres. P. 117.

Atasoy, Nurhan: Turkish Miniatur Painting P. 35.

Atasoy, Nurhan. "Turkish Miniatur Painting. P. 35.

(١٠)

(١١)

(١٢)

للسلاطين العثمانيين مع مقارنتها بالصور التي نفذها مصورون عثمانيون . وفي حالة عدم وجود صورة لسلطان ما ، كان يجمع كل ما كتب عنه في الكتب التاريخية والحوليات حتى يتمكن من تحديد شخصية هذا السلطان .

وفي المتن الذي فرغ من كتابته « لقمان » ٩٨٧هـ / ١٥٧٩م يصف « لقمان » المميزات والمظاهر الخاصة بمختلف السلاطين . وقد نسخ هذا العمل مرات عديدة في أزمنة مختلفة .

أما النسخة الأولى التي صورها عثمان فتوجد في مكتبة « توبقاي سراي » (1344) (TSH) وفي مكتبة الجامعة باستنبول (T.6087) وهما متطابقتان في النص ، وفي أسلوب الصور ، مما يؤكد تصويرهما بعد حوالي سنة من الانتهاء من النص .

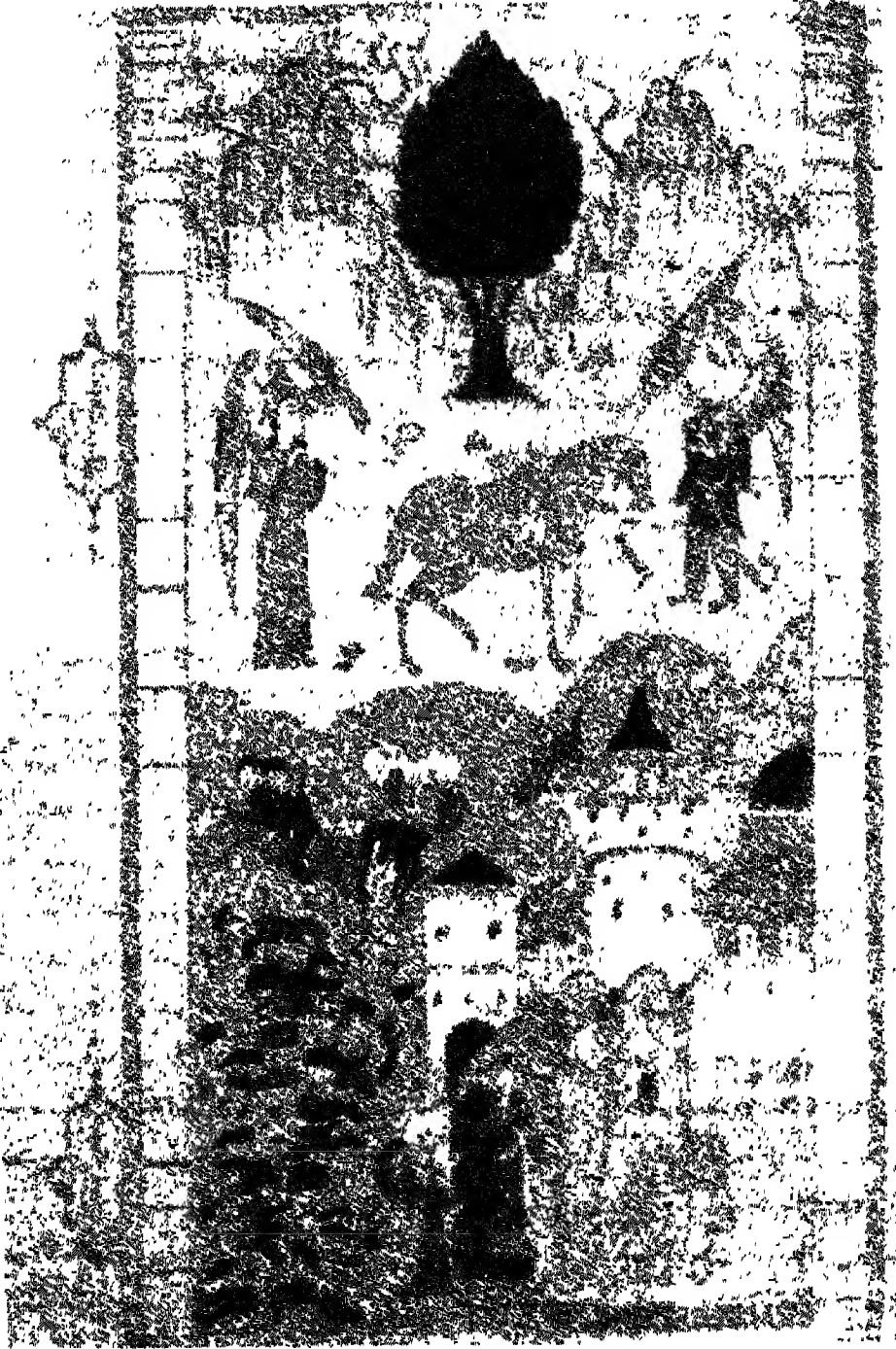
ونلاحظ أن « عثمان » صور السلاطين اما راكعين أو جالسين متربعين ، واتجاه الوجه كان دائما اما ناحية اليمين أو ناحية اليسار ، ومتكئين على وسادة . والسمة السائدة أن يكونوا محسكين بورود أو مناديل ، ووضع الذراع المثني يرتكز على الجنب . وبالرغم من أن أوضاع السلاطين وهم جالسون متماثلة تماما فإن كل صورة تظهر فيها سمات متفردة وتعبيرات متباينة ، ولكن هناك دائما صيغة رسمية ملموسة في هذه الصور جميعا . أما العناصر الأخرى من ملابس ووسائل يجلسون عليها أو يسندون ظهورهم ، وكذلك الاطار الذي يحدد الصورة على شكل قوس - فتكرر في كل صورة دون أدنى تغيير ، وتكون مغطاة بأشكال زخرفية ذات ألوان عديدة . كما يظهر في هذه الصور السلاطين وهم يضعون على رؤوسهم العمامة الخاصة بعهدهم -

وبالرغم من أن التكوين بسيط ، فانه مفعم بالحركة المتمثلة في حركات العلماء المختلفة ، وتوزيع مجموعاتهم . ويمكننا أن نتعرف فيها على عملهم وآلاتهم فالتكوين مكون من عدة مستطيلات أفقية ، وخطوط رأسية متماثلة ، في أوضاع الأشكال الأدمية وفي رسوم الآلات (شكل ١١) .

وفي المخطوطات السابقة نجد أن « لقمان » وصف ، في تسلسل ، أحداث التاريخ العثماني كاملا ، الآلات مراحل . ونجد أن وحدة الموضوع في المخطوطات تظهر أيضا في التصوير التي توضح الأحداث وتعطي للمخطوط قيمته الفنية .

فتصاویر المخطوطات الثلاثة في غاية الأهمية ، حيث أنها تعكس أسلوبا موحدًا ، كما تتبلور فيها مكونات أسلوب تصوير المخطوطات التاريخية ومميزاتها بين (١٥٧٩م و١٥٨١م) . كما أن الأسلوب يوضح أن تنفيذ هذه التصاویر يرجع إلى مجموعة من الفنانين الموهوبين في تلك الفترة الزمنية ، وهم الفنانون ذوو الخبرة العالية ، والمتفردون في أسلوبهم ، وكان على رأسهم المصور « عثمان » الذي اشترك في تصوير كثير من المخطوطات التاريخية وغيرها ، كما أنه امتاز بتصوير لوحات شخصية Portraits ، وقد جمعت كلها ، وتوجد حاليا في مكتبة « توبقاي سراي » باستانبول .

ومن أهم الأمثلة للصور الشخصية العثمانية : (قياقات الانسانية في شمائل العثمانية) وقد صور في « عهد مراد الثالث » وهو من أقدم أعمال العثمانيين ، ويحوي اثنتي عشرة صورة شخصية لمختلف السلاطين صورها كلها المصور العظيم « عثمان » ، وقد استعان في رسمها بالصور التي صورها قبله مصورون أوروبيون



شكل (١٢)

المدرسة الشامية

« زبدة التواريخ » ٩٩١ هـ - ١٥٨٣ م السلي حوشا واليشع متحف الفن الاسلامي اسطنبول No. 1913



شكل (١٣)

هو نور نامه ، ٩٩٢ هـ - ١٥٨٤ م اعتلاء محمد الثاني العرش في اديرنا متحف توبقاي سراي H. 1523

كما كتب لقمان في النص - وأنهم يلبسون الملابس التي عرفت في القرن السادس عشر^(١٣).

ومن أشهر المخطوطات المصورة في عهد « مراد الثالث » مخطوط (سورنامة) (TSH 1344) أو (كتاب الاحتفالات) الذي يقدم أسلوبا جديدا للتصوير العثماني. وهو مخطوط منفرد، لأنه يرسم لأول مرة موضوعات جديدة، بأساليب جديدة. وقد بدأ التحضير لهذه الاحتفالات قبل موعدها بسنة ودارت في الميدان الكبير (Hypodrome) في استانبول الذي كان ميدانا لكثير من المناسبات بعد سقوط الدولة البيزنطية. ومنزل السلطان وبلاطه في قصر « إبراهيم باشا » الذي يطل على الميدان ويشاهد الاحتفالات من هناك. كما نصب مبنى من ثلاثة أدوار من الخشب للضيوف والسفراء الأجانب وكان السقاؤون يحملون القرب المملوءة بالماء، ليس فقط لتنظيف الأرض يوميا، بل ولرش المياه على كل من يحاول أن يعكر صفو المناسبة. وفيها وصف وتسجيل لاحتفالات بمناسبة « ختان » ولي العهد « محمد الثالث » في سنة ١٥٨٢ م، وقد استمرت هذه المباحج والاحتفالات ٥٢ يوما، واشتركت فيها جميع القطاعات من الحرفيين، كما نظمت مسابقات رياضية وعروض بهلوانية وترويض حيوانات متوحشة، وحلقات الدراويش، والرقص الشعبي، كل هؤلاء يرون في مواكب أمام السلطان « مراد الثالث » الجالس في مقصورته التي تطل على الميدان الكبير. وتقام الموائد للضيوف يوميا كما تطلق الصواريخ في الليل لزيادة البهجة، فكان هذا الحدث الهام فرصة لكي يستعرض السلطان « مراد الثالث » جيروته وثرأه على كل الدول أمام سفرائها الحاضرين.

وكان من الطبيعي أن تسجل كل هذه الاحتفالات ولا سيما أن في هذا العصر كان من المألوف تسجيل وتوثيق كل الأحداث المعاصرة الهامة^(١٤).

وهناك مخطوط فريد « للسورنامة » مكتوب بأسلوب روائي وبه تصاوير توضح النص وتحية ثانية. وفي نهاية المخطوط سجل بأن مسئولية تصوير هذا المخطوط كانت « لعثمان ومعاونيه » تحت إشرافه.

وبما أنه ليس هناك مثال يحتذونه من قبل لمثل هذه الموضوعات فقد كان على عثمان أن يسجل الاثنين والخمسين يوما على مائتي وخمسين صفحة مزدوجة. ولم يبق منها حاليا سوى ٢١٥ تصويرة. وبالرغم من أنه عمل في جماعي فاننا نلاحظ فيه التناسق والتجانس بصورة واضحة. وقد استعملت العناصر المعمارية تكرارا في كل التصاوير، فتظهر في الصفحة اليسرى خلفية السراي الذي يشاهد منه السلطان الاحتفالات وأمامه الميدان الكبير، ويظهر في الصفحة اليمنى البناء الخشبي للضيوف في الخلفية، وعلى اليمين في المقدمة بعض المتفرجين، لكن لا نشعر بالملل حيث الأحداث والحرف والحرفيون يعرضون منتجاتهم ويعرضون كيفية تصنيفها فتظهر هذه العناصر المعمارية وكأنها إطار للتصويرة ما نلث أن ننساه.

واستطاع « عثمان » ان يسجل كل الاحتفالات من أول يوم إلى النهاية وكأنه شريط فيلم، فتبدو الحركة في التصاوير في الاتجاه من اليمين إلى اليسار وكأننا نقرأها مثل الكتابة.

وقد تلاقى الفنانون التكرار الذي يتمثل في المواكب

(١٣) Grube, Ernst: Islamic Painting from 11th to 18th cent. The Collection of Hans. P. Kraus. New York. 1971. P. 216-219.

(١٤) Grube, Ernst: Ibid. P. 216-239.

الهامة خلال عهود السلاطين العثمانيين إلى عهد « مراد الثالث » .

ويحتوي المخطوط على أربعين صورة من بينها ثلاث وعشرون صورة مخصصة للأنبياء وهي تتنازل بكبر حجمها (٥٦,٥ × ٣٢,٥) . ولاختلاف الموضوعات في النص نجد أيضا اختلافا في الأسلوب في تصاوير الأنبياء عن مثيلاتها في الكتب المعاصرة التاريخية . كذلك نجد ترتيب الأشخاص في التصاوير متنوعا فتارة نراه دائريا أو منحنيا ، وتارة أخرى مائلا أو مستقيما في داخل تكوينات مبسطة . وفي بعض التصاوير نرى محاولة للتجسيم . ومن أهم مميزات التكوينات البسيطة قلة عدد الأشخاص . كما تتفاوت أحجامها تبعا لأهميتها الاجتماعية والميل إلى استخدام اللون الوردي والأزرق الساطع والبنفسجيات بدرجاتها وذلك في المناظر الخلوية .

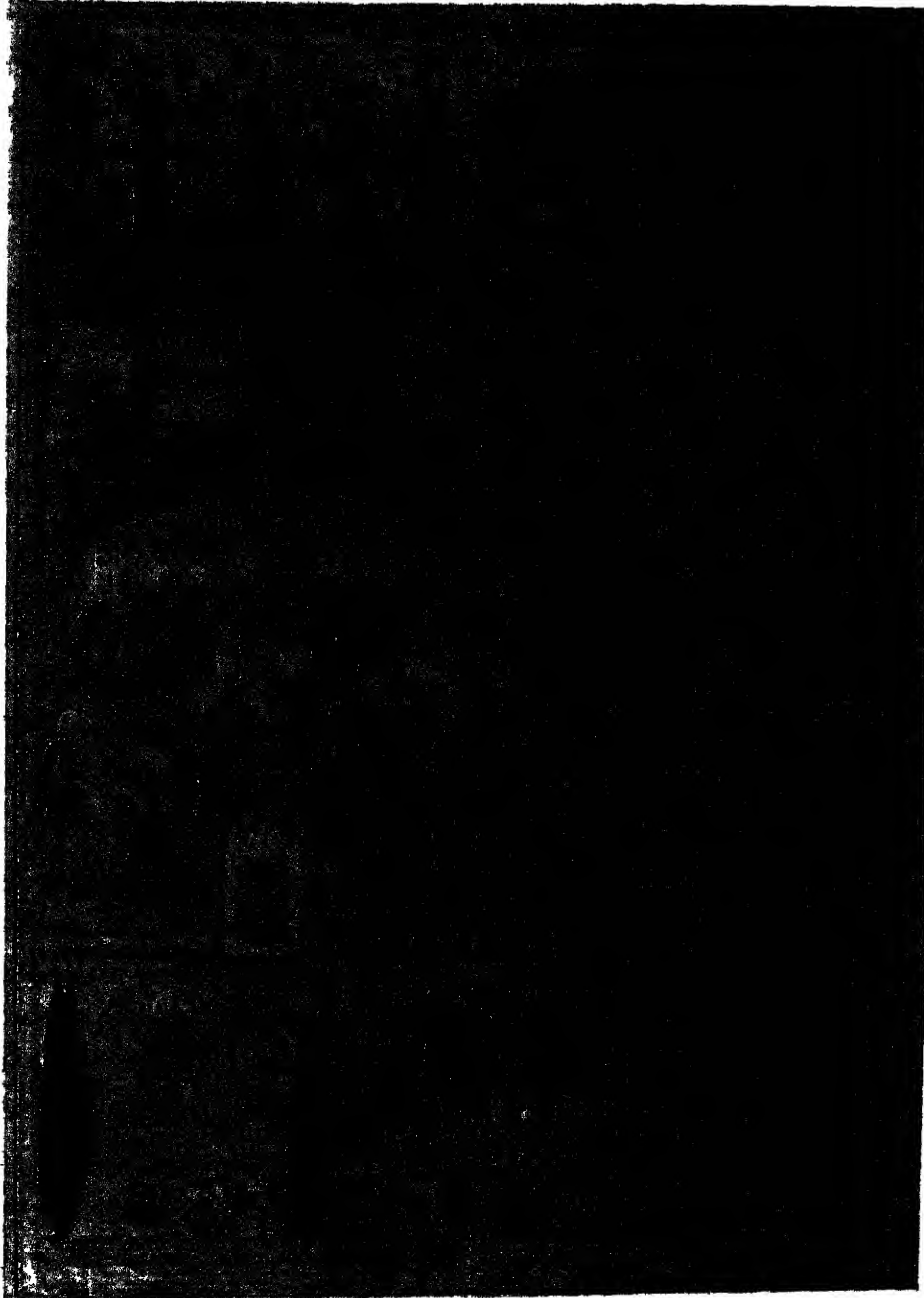
فهي الصورة التي تمثل النبي « اليسع » (Elijah) والنبي « جوشوا » (Goshua) نرى في القسم العلوي « اليسع » وجوادا من نور أرسله الله لانقاذه . وفي القسم السفلي نرى « جوشوا » بأمر من الله - في معركة مع قبائل بعلبك وقد انتصر عليهم ويتسلم القلعة من ملاك . ونلاحظ أن القسمين مفصولان بمجموعة التلال ، في القسم العلوي نجد ترتيب الأشخاص متوازيا ، كما نجد أن الشجرة والجواد اللذين يمثلان محور الصورة يجعلان في التكوين كثيرا من الثبات والجمود . شكل (١٢) .

وبعكس ما نجده من بساطة وسكون في التكوين السابق نجد أن التكوين في القسم السفلي فيه كثير من الحركة . ونرى الشخصيات الأدمية شبيهة بالدمى كما هو متبع في التصوير التاريخي لذلك العصر .

فلجأوا الى تجزئة الموكب إلى مجموعات صغيرة غير منتظمة ، موزعة على المساحة ، عن طريق خليط متناسق من الألوان الذي يتكامل أو يتضاد وذلك للتقليل من الرتبة الناتجة عن الخطوط الرأسية المتمثلة في إعداد الأشخاص الواقفين أو السائرين .

وتتضح كل هذه السمات في صورة تمثل الخبازين وهم يعرضون منتجاتهم ويصنعون الخبز ويخبزونه وهم في الموكب الذي يتجه دائما إلى السلطان لتحيته والدعاء له ، ثم يباشرون عملهم على مسارح محمولة على عجلات يجرونها - والأسلوب المتبع في التصوير هو نفسه الذي جرى العرف عليه في المخطوطات التاريخية - فهو يتميز بالجمود للشخصيات الهامة فتظهر في الخط اللين الذي ينساب في حرية عندما يصور عامة الشعب . ونسب الأشخاص الأدمية تبقى كما هي في أسلوب المرحلة الكلاسيكية في هيئة دمي قصيرة نسبيا ، مربعة الشكل ، ولكن هناك عناية في رسم الوجوه .

وفي عهد « مراد الثالث » إتجه المصورون إلى تصوير كتب التاريخ العام إلى جانب كتب تاريخ السلاطين (شهنامة) وكتب تسجيل الاحتفالات والمناسبات وكذلك الصور الشخصية . وفي عهد « مراد الثالث » وضع مخطوط « زبدة التواريخ » (Turkish & Isla- mic Arts Mus. No.1937) الذي كتبه مؤرخ السراي « لقمان » للسلطان « مراد الثالث » (٩٩١هـ/ ١٥٨٣م) . وهو مخطوط يتكون من أربعة أجزاء : الجزء الأول عن خلق الكون والارض ، والجزء الثاني عن الأنبياء من آدم إلى أهل الكهف ، والجزء الثالث عن حياة الرسول عليه الصلاة والسلام والخلفاء الراشدين والعصور الإسلامية ، والجزء الرابع عن ممالك الأناضول ، وقيام الامبراطورية العثمانية والأحداث



شكل (١٤)

المدرسة العثمانية

« هو نور نامه : ٩٩٦ هـ - ١٠٨٨ م سليمان القانوني يستمع الى مسالة قاضي قيصرية متحف توبكاي سراي H. 1524 اسطنبول -

فيها كل خصائص التصوير التاريخي مع تنوع التكوينات .

وهناك تصوية منفردة في تكوينها وأسلوبها ولكن نلاحظ انتباهها إلى مراسم المصور « عثمان » ومجموعته ، فنرى الأشخاص بمقياس صغير ، ونجد الاهتمام الكبير بالعمائر والحدائق ، والسراي مصورة بكل أجزائها من ديوان الاجتماعات إلى البرج الذي يتابع فيه السلطان اجتماع أعضاء الديوان السلطاني بقاضي قيصرية في الجزء المخصص للاجتماعات . وكذلك نرى في الخلفية عمائر ملحقة بالسراي . ونرى الجزء الأكبر من التصوير مخصصا للحدائق التي رسمت بطريقة المصور « مطراقي » وقد تناثرت فيها أشجار السرو ، وهي ما يميز التصوير الاسلامي التركي عامة والتصوير العثماني وبخاصة (شكل ١٤) .

بذلك نجد أن ماثات التصاوير في المخطوطات التاريخية تكون أساس التصوير العثماني في المرحلة الكلاسيكية ، ونلاحظ الاهتمام الخاص بتصوير المناسبات البلاطية ، وكذلك المناظر البانورامية للمعارك والجيوش ، وحصار القلاع . ولكن هذه التصاوير ليس فيها التألق الذي كان من سمات التصاوير الأولى في التصوير العثماني والفارسي . فحين أراد فنانو تلك العهود العثمانية أن يختاروا موضوعات دينية كما في « زبدة التواريخ » نجدهم لا يغيرون مقومات أسلوبهم المتبع للتصوير التاريخي ، وتستقر الرسوم الأدبية التي تبدو كالدمى على حالها في بعض الأحيان وتصور قسمات الوجه بكثير من الدقة والاتقان وسيطر عليها الجمود ، إلا في حالات تصوير عامة الناس والجنود .

ويتطور التصوير التاريخي ويصل إلى درجة عظيمة من النضوج في مخطوط « هونرنامة » (T.S.H) 1523,24 . والسمة الأساسية للموضوعات هي اعتلاء العرش لكل سلطان : منظره الخارجي ، مهارته في الرماية والصيد ، قوته الجسدية ، شجاعته ، فلسفته ، أهم المناسبات في عهده ، ووفاته ابتداء من « عثمان غازي » مؤسس الامبراطورية العثمانية إلى آخر حكم « سليم الأول » وقد اكتمل هذا المخطوط ٩٩٢هـ / ١٥٨٤م . ويحتوي المخطوط على اثنتين وأربعين تصوية كبيرة (١٣×٣١سم) قام بتصويرها « المصور عثمان » بالتعاون مع مجموعة أخرى من الفنانين . وقد عثر على أرشيف وثائق السراي في عهد العثمانيين أخيرا . وقد وجد في إحدى الوثائق الخاصة بهذا المخطوط أسماء المصورين وعدد التصاوير التي قام بتصويرها كل واحد منهم . وقد صور « عثمان » تسع عشرة تصوية . كما ذكر في نفس الوثيقة أن المخطوط يجب أن يحتوي على خمس وأربعين تصوية . ومعنى ذلك أن ثلاثا فقدت . وقد ظهرت أخيرا واحدة في Work Chester Art Museum No. 1943-13 (١٥) . وفي الجزء الأول نجد أن المصور « عثمان » إتجه إلى رسم الأشخاص بمقياس كبير بالنسبة لمساحة التصوير . كذلك أصبح الرسم نفسه أكثر دقة وميلا إلى الواقعية في رسوم الحيوانات ، كما في الأدميين . ويبدو التكوين أكثر توازنا والألوان أكثر تنوعا شكل (١٣) .

ويحتوي الجزء الثاني - الذي خصص كله لعهد « سليمان القانوني » والذي اكتملت كتابته عام ٩٩٦هـ / ١٥٨٨م / على خمس وستين تصوية تتمثل

وكذلك ألوان الملابس ، ففي مثل هذه الحالات فقط نجد هذه التصاوير وقد اكتسبت شيئا من الحيوية .

واستخدم مصورو المرحلة الكلاسيكية درجات من اللون حية وبراقة وهي سمة خاصة بالتصوير العثماني في نهاية القرن السادس عشر ، فالألوان الأحمر الداكن والبرتقالي والأزرق اللازوردي تندمج سويا أو تتعارض في كثير من الأحيان مع اللون الوردى Rose ، والبنفسجي الفاتح لتكون نجانسا غريبا يتخذ التنافر قاعدة له . والملابس الفخمة الفضفاضة تزيد من الشخصيات الرسمية فلا تظهر أي خط منح لل الجسم بل تخفيه تماما .

وفي أواخر عهد « مراد الثالث » - وقت أن بلغت المدرسة العثمانية للتصوير الاسلامي أوج عظمتها وقمة النضوج الفني ، محققة أعظم التصاوير في المخطوطات - ظهر أسلوب جديد ، إلى جانب التصوير التاريخي الذي

عرفناه في المرحلة الكلاسيكية لهذه المدرسة . ويختلف هذا الأسلوب أشد الاختلاف عن التصوير التاريخي في الموضوع وفي أسلوب التعبير . وقد ظهر هذا الأسلوب الجديد في مخطوط « سير النبي » الذي لا يعد أكمل مثل لهذه الحقبة من الوجهة الفنية فحسب بل ان أهميته تكمن في إختيار الموضوع ؛ فتصوير حياة الرسول صلى الله عليه وسلم فكرة جديدة تصور لأول مرة ، بعد أن كان من المؤلف كتابة وتصوير سير الأبطال والسلاطين والشخصيات التاريخية المذكورة في كتب التاريخ العام والخاص التي كانت تضم بعض التصاوير لموضوعات دينية ، وان كان يمكننا القول انها كانت نادرة بالنسبة لكثرة عدد التصاوير الأخرى . اما تصوير حياة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم في مخطوط مكون من ستة أجزاء تحتوي على مئات التصاوير فأمر مثير ، كما يؤكد تأكيدا قاطعا وجود التصوير الديني في الفن الاسلامي الذي أهمله أغلب علماء تاريخ الفنون المشهود لهم بالجدية في البحث .

المراجع

أولا : المراجع العربية :

- ١ - احمد تيمور - التصوير عند العرب - القاهرة ١٩٤٢ (تعليق زكي محمد حسن) .
- ٢ - ابو صالح الالبي - الفن الاسلامي - دار المعارف القاهرة ١٩٧٤
- ٣ - اتينجهوزن (ترجمة عيسى سلمان) - فن التصوير عند العرب - مطبعة الأديب العراقية بغداد ١٩٧٣ .
- ٤ - المسعودي - مروج الذهب ومعادن الجوهر - مصر ١٩٥٨ .
- ٥ - برستد ، هـ . (ترجمة احمد فخري) - انتصار الحضارة - مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٦٩ .
- ٦ - بشر فارس - سر الزخرفة الاسلامية - مطبعة المهد الفرنسي للآثار الشرقية ١٩٥٢ .
- ٧ - بشر فارس - كتاب الترياق أثر عربي مصور - مطبعة المسهد الفرنسي للآثار الشرقية ١٩٥٣
- ٨ - د. ثروت عكاشة - فن الواسطي - دار المعارف ١٩٧٥
- ٩ - د. ثروت عكاشة - معجزة أثر اسلامي مصور - دار النهار ، بيروت ١٩٧٤
- ١٠ - جورج زيدان - المختصر في آداب اللغة العربية - مصر ١٩٢٤ .
- ١١ - جورج زيدان - العرب قبل الاسلام .
- ١٢ - جمال حمز - التصوير الاسلامي ومدارسه - المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٢
- ١٣ - د. حسن الباشا - التصوير الاسلامي في المصور الوسطى - مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩
- ١٤ - د. حسن الباشا - فنون التصوير الاسلامي في مصر - دار النهضة المصرية ١٩٧٣ .
- ١٥ - د. زكي محمد حسن - اطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الاسلامية - القاهرة ١٩٥٦ .
- ١٦ - د. زكي محمد حسن - فنون الاسلام - مكتبة النهضة ١٩٤٨
- ١٧ - د. زكي محمد حسن - التصوير في الاسلام عند الفرس - لجنة التأليف والنشر ١٩٣٦
- ١٨ - د. ديماند (ترجمة احمد عيسى) - الفنون الاسلامية - دار المعارف ١٩٥٨
- ١٩ - د. هفيف البهنسي - دراسات نظرية في الفن العربي - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٤ .
- ٢٠ - د. عبدالعزيز مرزوق - الفنون الزخرفية الاسلامية في العصر العثماني - الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٤
- ٢١ - محمد عبدالجواد - تصوير وتجميل الكتب العربية في الاسلام - دار المعارف ١٩٦٥
- ٢٢ - محمد مصطفى - تصوير بهزاد - القاهرة ١٩٥٩ .

ثانيا : المقالات والبحوث العربية :

- ٢٣ - انا ماري شبيجل - التشبيه في الحروف في الادب الاسلامي فكر وفن
- ٢٤ - بشر فارس - منمنمة دينية من اسلوب التصوير العربي - مجلة المجمع العلمي المصري ١٩٤٨
- ٢٥ - بشر فارس - الفن القدسي في التصوير الاسلامي - مجلة المجمع العلمي المصري ١٩٥٥
- ٢٦ - بشر فارس - كيفية تزويق كتب الفلسفة والفقه - مجلة المجمع العلمي المصري ١٩٥٧ .
- ٢٧ - د. ثروت عكاشة - التصوير الاسلامي بين الحظر والاباحة - عالم الفكر ١٩٧٥ .
- ٢٨ - جمال حمز - الرسوم الشخصية في التصوير الاسلامي - مجلة كلية الاداب ١٩٤٦ .
- ٢٩ - جمال حمز - الخزف الفاطمي ذو البريق المعدني في مجموعة علي ابراهيم باشا - مجلة كلية الاداب الجزء الاول ١٩٤٤ .
- ٣٠ - جمال حمز - اليهودية وفن التصوير الاسلامي - مجلة كلية الاداب الجزء الثامن ١٩٤٦
- ٣١ - د. حسن الباشا - ابوزيد السروجي بين الادب والفن - المجلة العدد ١٧ ، ١٩٥٨ .
- ٣٢ - د. حسن الباشا - الفنون الاسلامية : اصولها ومجالاتها ومداهها - منبر الاسلام العدد ١٩٦٥ .
- ٣٣ - د. زكي محمد حسن - مدرسة بغداد - مجلة سومر ١٩٦٥ .
- ٣٤ - د. زكي محمد حسن - التصوير الاسلامي واعلام المصورين في الاسلام - مجلة المتحفظ ١٩٣٨ .
- ٣٥ - د. زكي محمد حسن - الكتاب والفنون الاسلامية - مجلة الكتاب ج ١٩٤٦ .
- ٣٦ - د. زكي محمد حسن - كنوز الفاطميين - مجلة كلية الاداب ١٩٥١ .
- ٣٧ - د. محمد مصطفى - مناظر دينية على التحف الاسلامية - المجلة العدد ٤٨ ١٩٥٨ .

ثالثاً : القراءات :

- أبو حيان الفرجاني - الامتاع والمؤانسة - محفوظ في دار الكتب بالقاهرة .
- الأزرقي - اخبار مكة - محفوظ في دار الكتب بالقاهرة .
- المقدسي - البلد والتاريخ - محفوظ في دار الكتب بالقاهرة .
- تاريخ الطبري

رابعاً : المراجع باللغة الاجنبية :

1. A KALAY, Z., The Historical Place of the Earliest Ottoman Miniatures, Istanbul 1968.
2. ASLANAPA, O., Turkish Art and Architecture, London 1971.
3. ATASOY, N., Turkish Miniature Painting, Istanbul 1977.
4. Peintures des manuscrits arabes, persans et turcs de la bibliotheque nationale Paris 1910.
5. Catalogue des manuscrits turcs de la bibl. Natio. Paris 1932.
6. ETTINGHAUSEN, R. Islamic Art in the Metropolitan Museum of art New York 1972.
7. Arab Painting, Geneva 1962.
8. Turkish Miniatures from 13 th. to 18 th cent. New York 1965.
9. Art Treasures of Turkey, the Islamic Period, Washington 1966.
10. EDHEM, F. — Stchou kine, Y; les manuscrits orientaux illustres de la bibliotheque de l'universite d'Istanbul, Paris, 1933.
11. ESIN, E., Turkish Miniature Painting Tokio 1960.
12. The Formation of Islamic Art, London 1973.
13. Grube, E., The World of Islam, New York and London 1966.
14. Muslim Miniature Painting from 13th to 18th, Collection in U.S.A. and Canada, Venezia 1962.
15. IPSIROGLU, R.S, EYUBOGLU, S. Turkish Ancient Miniatures, New York 1961.
16. MINORSKY, V. — WILKINSON, The Chester Beatty Lib. Catalogue of the Turkish Manuscripts and Miniature.
17. MEREDITH — OWENS, G.M., : Persian Manuscripts of the Reign of Bayazit II with Ottoman Miniatures; Bombay 1967.
18. Turkish Miniatures. London 1963 Musil, A., Kuseir Amra. Vienna 1907.
19. OTTO — DORN, K; L'art de l'Islam Paris 1967.
20. ROGERS, M., the Spread of Islam Oxford 1976.
21. RICE, D.T., Turkish Miniatures London 1970.
22. STCHOUKINE, J., les Manuscrits Illustres de la Bibliotheque du Caire. Gazette des Beaux Arts 1935.
23. La peinture turque de'apres les Manuscrit Illustres 1re partie 1966.
24. Le Peinture Turque d'apres les Manuscrit Illustres 2 em partie 1971.
25. UNVER, S., L'Album d'Ahmed Ire Roma 1963.
26. Turkish Designs, Istanbul 1951.
27. GRUBE, E.,. The Silyer., Nabi of the Spencer Collection in New York Public Library Atti del secd. congress internazionale di arte turca Wenezia 1963.
28. OGUTMEN, F., Wealth of Miniatures Apollo 1970.

سرعان ما يتحول التساؤل ، حول الصلة بين العلم والدين ، إلى تبني مواقف دفاعية وتمجيدية ، أو على العكس من ذلك ، إلى الكشف عن نوايا شكية وانتقادية ، وذلك عندما لا تتوافر معرفة كافية بالظروف التاريخية لكل منها ، ومن ثم فإن المؤلفين ، سواء كانوا من المدافعين أم من الناقدين ، لا يختلفون فيما بينهم إلا فيما يتعلق بالوسائل المتاحة لهم للدفاع عن مقاصدهم وإخفائها في نفس الوقت ، وبذلك يقيمون آراءهم على أساس مصطنع يعكس لغة عصرهم وتصوراتهم . ولا يهمنا فيما نحن فيه الأسباب الفلسفية التي تجعل من هذا الخيار أو ذاك أمراً لا مفر منه . فحسبنا أن نلاحظ أن هذا الخيار أو ذاك يبدو ملفتاً للأنظار بشكل خاص عندما يكون الدين ، موضوع البحث ، هو الاسلام ، وذلك لأن الواقع الاسلامي يشكل ، بما لا يقبل الجدل ، جزءاً لا يتجزأ من التاريخ الثقافي ولا سيما من التاريخ السياسي .

وإذا كان اللجوء إلى التاريخ لا يمكننا بحق من الكشف عن الصلات الأساسية التي قد توجد بين العلم والدين ، باعتبارهما كيانهين خالصين ، فهو وحده الذي يتيح لنا تبين العلاقات المحددة التي تجمع دوماً بين العلم والدين كحقيقتين تاريخيتين . فما نقصد عرضه هنا إن هو الا مساهمة متواضعة بالنظر إلى التساؤل الكبير المتعلق بالصلة بين العلم والدين ، وهو تساؤل جدير طموح . فالأمر يتعلق بتقديم تاريخ العلوم الدقيقة في الاسلام ، أثناء القرن العاشر على وجه التقريب وبصورة عامة ، لبيان الصلة بين العلم والدين . فالواقع أن ذلك يمثل ، على وجه الاجمال ، منهجاً أكيداً ، إن لم يكن مباشراً ، لشرح الصلات بين الاسلام والعلم أثناء فترة معينة من تاريخ كل منهما . ومن ثم تستطيع فهم الكيفية التي تم بها نقل العلوم

الاسلام والعلوم الدقيقة
تأليف رشدي راشد
ترجمة عن الفرنسية نبيل اخاوي

العربية - الاسلامية إلى أوروبا في العصر الوسيط وعصر النهضة .

لم يكد يمضي على وفاة النبي صلى الله عليه وسلم - ٦٣٢م - بضعة عقود ، حتى كانت « دار الاسلام » تضم بالفعل الجزء الأكبر من أقاليم الامبراطورية البيزنطية وكذلك جملة أقاليم الامبراطورية المنافسة لها وهي الامبراطورية الفارسية . وكانت هذه الأقطار تحوي ، في منتصف القرن السابع ، أشهر المراكز الثقافية للعلم الهيلينستي وهي : الاسكندرية وأنطاكية لمؤسسات دولة جديدة ، تلك المؤسسات التي تعين عليها أن تكون على مستوى توسع إقليمي لم يسبق له مثيل ، كما كان عليها مراعاة الاختلاف الكبير بين الشعوب التي اعتنقت الاسلام ، وكذلك تعريب هذه المؤسسات ، فضلا عن المواجهة المستمرة حينذاك بين الاسلام والأديان السماوية الأخرى التي نشأت في هذه الأقطار ذاتها ، والمذاهب الفلسفية المتباينة التي كانت لا تزال سائدة في هذه المناطق - كل هذه العوامل أسفرت عن قيام ممارسات علمية تميزت بها الخلافة الجديدة ، كما أنها كانت الأساس الذي استندت اليه حركة استرداد وتطوير التراث العلمي والفلسفي برمتها ، وهو تراث يجدر أن نذكر بأنه كان قد ترك بلا عناية إن لم يكن قد أهمل منذ عدة قرون في العالم الهيلينستي .

ولقد شهدت نهاية القرن السابع تطورا ، لم يسبق له مثيل ، للدراسات اللغوية - بما في ذلك تأليف المعاجم كعلم وفن - كما أنها شهدت وضع نظرية متقنة للغاية في العلوم القانونية ، بالاضافة إلى نشأة علم الكلام ، الذي كان يمثلوه يعالجون بطريقة أصيلة مسائل تخص الفلسفة ، بما في ذلك الفلسفة الطبيعية . وكانت هذه الممارسات المكثفة (التي ينبغي أن نضيف اليها - من بين أمور أخرى - علم التاريخ والنقد التاريخي) ، تميز أوساط العلماء الذين تداخلت اهتماماتهم وكانوا

يعتبرون بأنفسهم أن كل هذه العلوم هي علوم « عربية » ، في حين أن العلوم الأخرى كانت تسمى « علوم الأوائل » . وإذا كنا قد ذكرنا هذه العلوم التي نشأت بفضل الاسلام ، باعتباره دينا وبارتباطه أيضا بلغة ومجتمع مدني ، فذلك لا يعود إلى كونها مهمة في حد ذاتها فحسب ، ولكن ذلك يعزي أيضا إلى أنها كانت أساسا لما أسفرت عنه من إمكانات ولا سيما في مجال تطوير العلوم الدقيقة . ذلك أن الأهمية المعطاة للاسهام العلمي للقدماء قد ظهرت أول ما ظهرت في أوساط المتكلمين - الفلاسفة . وليس من قبيل المصادفة أن الكندي - وهو أول فيلسوف عربي بالمعنى اليوناني لكلمة فيلسوف ، والذي عاش أثناء النصف الأول من القرن التاسع - كان ينتمي إلى هذه الأوساط . كما أن الخلفاء في بغداد ، كالمأمون - وهو أيضا كان ينتمي إلى هذه الأوساط بذاتها - هم الذين كانوا يوفدون البعثات العلمية بحثا عن المخطوطات اليونانية ويحثون على ترجمتها . فضلا عن ذلك فقد قام هؤلاء بإنشاء المعاهد العلمية - « دور الحكمة » - التي ضمت المكتبات والمشافي والمراصد اللازمة لأغراض البحوث العلمية . هذا وقد توفر في بلاط الخلفاء ، ومن بين رجال الدولة المتأثرين بالتيار الكلامي - الفلسفي ، الوزراء وأنصار الآداب والفنون والعلوم الذين كانوا يبذلون - كالخلفاء - قصارى جهدهم لدعم وتشجيع الممارسات الخاصة بالبحوث والتبحر في العلوم .

فعلماء اللغة أتاحوا بالفعل ، بفضل بحوثهم المتابعة ، الوسائل اللازمة لأعمال الترجمة العلمية ابتداء من اللغة اليونانية بشكل أساسي . فقد شهد القرن التاسع حركة ترجمة لم يكن لها مثيل في التاريخ ، ولم تسبقها حركة أخرى تمثل هذه الضخامة ولا بمثل الوسائل العامة والخاصة التي توفرت لها . فتم ، منذ نهاية القرن التاسع ، ترجمة مؤلفات أوقليدس

إن كان $n > 1$

فلنفرض $p_n = 3 \cdot 2^{n-1}$ ، $q_n = 9 \cdot 2^{n-1}$

إذا كان p_{n-1} ، p_n ، q_n أعدادا أولية ،

ف $a = 2^m p_n - p_n$ و $b = 2^n q_n$

عديدين متحابين ، و m عدد زائد و b عدد ناقص .

ولقد ظهرت فيما بعد هذه القضية في معظم كتب علم العدد ، فنجدها عند فرما (١٦٣٦) ، وديكارت (١٦٣٨) ، وكانت العادة جرت على نسبتها إليهما . وإذا ما فحصنا ما أنجزه ابن قرة ، نجد أن ذلك الانجاز كان يتطور في محيط هيلينستي سواء فيما يتعلق بالمسائل المطروحة أو بنمط البرهنة عليها . بيد أن هذا المحيط أخذ يتغير تغييرا عميقا بفضل ما أدخل من مفاهيم وتقنيات العلم الجديد ، وهو علم الجبر العربي . وحسبنا أن نذكر في هذا المجال إقامة التحليل التوافقي وتطوره بصفة خاصة . وهكذا فقد تم ، في القرن العاشر (انظر الكرجي) إقامة المثلث الذي أطلق عليه فيما بعد « مثلث بسكال » ، وكذلك قانون كوينه :

$$\binom{n+1}{r} = \binom{n}{r} + \binom{n}{r-1}$$

كما أنه تم التوصل ، قبل القرن الثالث عشر ، إلى معرفة القواعد الأساسية الأولية مثل :

$$\begin{aligned} \binom{n}{r} &= \frac{n!}{r!(n-r)!} = \binom{n}{n-r} \\ \binom{n}{n} &= 1 \\ \binom{n}{r} r! &= r! \binom{n}{r} = n(n-1)\dots(n-r+1) \\ A_n &= n^2 \end{aligned}$$

ومن ثم فقد كان من الطبيعي أن يسفر الأخذ بالوسائل الجبرية عن تعديل في أسلوب علم العدد الهيلينستي . ذلك أن كمال الدين الفارسي (المتوفى في ١٣٢٠) أراد إعادة البرهنة جبريا على القضية السابقة

وأرشميدس وأبلونيوس وبطليموس وذيوفنطس والمجموعة الأبقراطية وجالينوس وأرسطوطاليس وبروقلس وغيرهم .

تطوير العرب للرياضيات اليونانية

توفر في نهاية القرن التاسع للرياضيين العرب - وهم الذين كانوا يكتبون بالعربية - مجموعة علم العدد الهيلينستي مترجمة إلى لغتهم وهي المقالات الخاصة بعلم العدد من كتاب الأصول لأوقليدس وكتاب المدخل إلى علم العدد لنيقوماخوس الجيرازي والمسائل العددية لديوفنطس الاسكندراني . وفضلا عن ذلك فقد توصل هؤلاء الرياضيون ، لأول مرة في ذلك العصر ذاته ، إلى تأسيس الجبر كعلم قائم بذاته . ولم نعرض هنا لتاريخ هذا العلم ، ولكننا سنكتفي بتسجيل حقيقة أساسية لفهم تاريخ علم العدد . فالرياضي المشهور ثابت بن قرة (المتوفى في ٩٠١) - والذي أصلح هو نفسه ترجمة أصول أوقليدس - لاحظ أن علم العدد الهيلينستي لا يضم نظرية في الأعداد المتحابية ، في حين أن المقالة التاسعة من الأصول تحوي نظرية في الأعداد التامة ومن ثم فقد قصد إلى سد هذا النقص :

فلنرمز بـ $\sigma_0(n)$ مجموع القواسم الخاصة بالعدد الصحيح .

وبـ $\sigma_1(n) = \sigma(n)$ مجموع قواسم العدد الصحيح .

فنبول : n عدد تام إذا كان $\sigma_0(n) = n$

n عدد زائد إذا كان $\sigma_0(n) > n$ أكبر من n

n عدد ناقص إذا كان $\sigma_0(n) < n$ أصغر من n

m و n أعداد متحابية إذا كان $\sigma_0(m) = \sigma_0(n)$ ، $m \neq n$

ثم برهن ابن قرة على قضايا أخرى من بينها القضية التالية :

وفي أثناء ما كان يجريه من بحوث في هذا الشأن ، حرر فصلا عن النظرية الكلاسيكية في الأعداد ، تلك النظرية التي نسبت فيما بعد إلى علماء الرياضة في القرن السابع عشر . وهكذا فقد كان عليه أن يدرس خواص قواسم عدد ما وكذلك الدالتين الحسابيتين الأساسيتين . فبدأ بعرض القضية الأساسية في علم العدد وبرهن عليها ، ثم قام بالمثل بالنسبة للقضايا التالية :

إذا كان $n = p_1^{e_1} p_2^{e_2} \dots p_r^{e_r}$ مع p_1, p_2, \dots, p_r عدداً أولياً ،

و $(p_1, p_2) = 1$ ، إذن

$$\sigma(n) = \sigma(p_1^{e_1}) \sigma(p_2^{e_2}) \dots \sigma(p_r^{e_r})$$

- إذا كان $n = p^r$ عدداً أولياً ، إذن

$$\sigma(n) = \sum_{k=0}^{r-1} p^k = \frac{p^r - 1}{p - 1}$$

- إذا كان $n = p_1^{e_1} p_2^{e_2} \dots p_r^{e_r}$ ، $1 = (p_1, p_2)$ ، إذن :

$$\sigma(p_1^{e_1}) \sigma(p_2^{e_2}) + \sigma(p_1^{e_1}) \sigma(p_2^{e_2}) + \dots = \sigma(n)$$

الأمر الذي يدل كذلك على أنه كان يعرف الصيغة :

$$\sigma(p_1^{e_1} p_2^{e_2}) = \sigma(p_1^{e_1}) \sigma(p_2^{e_2})$$

وأنه كان يعرف أيضاً أن الدالة هي دالة جدائية .

غير أن كمال الدين لم يكتف بالبرهنة على هذه القضايا التي جرت العادة على نسبتها إلى ديكارت . فقد درس بالإضافة إلى ذلك بعض خواص الدالة العددية للقواسم الخاصة بعدد ما .

نفترض بـ $T_c(n)$ عدد القواسم الخاصة بالعدد الصحيح ، وبـ $T(n) = T_c(n) + 1$ عدد قواسمه

وبرهن كمال الدين على أنه :

إذا كان $n = p_1^{e_1} p_2^{e_2} \dots p_r^{e_r}$ مع p_1, p_2, \dots, p_r عدداً أولياً ،

عوامل أولية مميزة ، إذن

$$T_c(n) = 1 + \binom{e_1}{1} + \binom{e_2}{1} + \dots + \binom{e_r}{1}$$

المنسوبة إلى القس « ديديه » (١٧٣٩) .

ثم عرض دون برهنة النظرية التالية :

إذا كان $n = p_1^{e_1} p_2^{e_2} \dots p_r^{e_r}$ مع p_1, p_2, \dots, p_r عدداً أولياً

مميزة ، إذن : $T(n) = \prod_{i=1}^r (e_i + 1)$

وهي قضية طرحها من جديد « مونت مور » بعد أربعة قرون . وتوصل إلى نتائج كثيرة أخرى ، بما في ذلك التفسير التوافيقي للأعداد الشكلية .

وفضلاً عن ذلك تعمق الرياضيون العرب في دراسة الأعداد الأولية . ففي القرن العاشر ، وفي معرض البحث عن معيار يتيح التعرف على عدد أولي ، عرض ابن الهيثم للقضية المنسوبة لـ « ويلسون » ، وهي القضية التي يمكن إعادة كتابتها على النحو التالي :

إذا كان $n > 1$ فالشرطان التاليان متكافئان :

$$(i) \quad n \mid (n-1)! \quad (ii) \quad n \text{ أولي}$$

ومن الملاحظ أخيراً ، أنه بالإضافة إلى مختلف هذه الأبواب ، شهد القرن العاشر نشأة التحليل الديوفنطسي الجديد ، أو ما أطلق عليه التحليل الديوفنطسي الصحيح ، وهو التحليل الذي يتعلق بحل المعادلات - أو انساق من المعادلات - الديوفنطسية (وهي المعادلات التي يكون فيها عدد المتغيرات أكثر من عدد المعادلات) على أن يكون الحل أعداداً صحيحة وليس أعداداً مطلقة . ولم يكن رياضيو القرن العاشر - ومن بينهم الخازن - يجهلون الطابع الابتكاري لأعمالهم . فمن بين الموضوعات التي درسوها ، يجدر

الضوئية ، وصاغ وبرهن قانون الانعكاس بصورة أدق من تلك التي صاغها كل من أوقليدس وبطليموس ، وذلك بإشارته إلى أن الشعاع الساقط والشعاع المنعكس يوجدان على سطح واحد عمودي على المرآة . وبعد ذلك تحقق تجريبيا من هذا القانون ، كما أنه استطاع بذلك تحديد السطوح المماسية للمرايا الكرية والاسطوانية والمخروطية الحادة والمخروطية المنفرجة ، فضلا عن تحديد الخيالات في كل من هذه الأحوال .

وكاد ابن الهيثم أن يصيغ قانون الانعطاف عندما بين أن الشعاع الساقط والعمود القائم على نقطة الانعطاف والشعاع المنعطف تتواجد كلها في سطح واحد . ثم إنه أضاف إلى ذلك بعض القواعد الرئيسة الخاصة بالانعطاف ، كما أنه كان أول من استعمل « البيت المظلم » ، ودرس مسألة الزيح الكري واقترب كثيرا من شروط « Gauss » المعروفة ، فضلا عن العديد من الظواهر الضوئية الأخرى .

أما كمال الدين ، الذي سبق ذكره ، فكان أول من تابع أعمال ابن الهيثم في الحضارة الاسلامية . فقد استفاد من النتائج التي كان قد توصل إليها سلفه ليعطي أول تفسير دقيق لظاهرة قوس قزح .

ويمكن لنا القول بأنه ، منذ القرن الثاني عشر وحتى القرن السابع عشر ، ظل أثر ابن الهيثم مستمرا في الحضارة اللاتينية بفضل ترجمة كتابه في « المناظر » تحت عنوان *Opticae Thesaurus Alhazeni Arabis* .

علم الفلك

يشير المثلان الخاصان بعلم العدد وعلم البصريات إلى كيفية انتقال العلم الهيلينستي إلى ورثته من علماء المسلمين ، فضلا عما قام به هؤلاء من تعديل وتطوير عميقين لهذا العلم . ولقد كان الاتجاه التقليدي الذي تميز

بنا أن نذكر بصفة خاصة دراسة المثلثات العددية والأعداد المتطابقة والحالة الأولى لفرضية فرما ، بالإضافة إلى اجراء محاولات برهانية غير مثمرة .

وتشير هذه الأمثلة المأخوذة من علم العدد إلى أن التراث الضخم الذي خلفه العصر الهيلينستي قد تم تطويره بفضل بحوث لم تنقطع واستمرت حتى القرن الرابع عشر ، بل وبعد ذلك ، وهي بحوث كانت تجري في مجال النظرية الكلاسيكية للأعداد ، وهو مجال كان يعكس نفس العقلانية التي سادت حتى منتصف القرن السابع عشر ، كما أنه كان يؤدي إلى نفس النتائج .

ازدهار علم البصريات الهندسي

إن المجال الثاني الذي نود عرضه بعبارة يتعلق بعلم البصريات . ففي هذا الحقل أيضا تم ، قبل نهاية القرن التاسع ، نقل النصوص الرئيسة لديوقلس وأثيموس الترابي وأوقليدس وبطليموس . وكان الفيلسوف والعالم « الكندي » (المتوفى في ٨٦٦) قد حرر رسالتين إحداهما في « المناظر » لم تصلنا إلا في ترجمتها اللاتينية ، والأخرى في « المرايا المحرقة » .

غير أن تلميذه ابن الهيثم (المتوفى في ١٠٤٠) هو الذي أحدث ثورة علمية في هذا الفرع وكذلك في المنهج العلمي بوجه عام . فمع ابن الهيثم صار البرهان بالضرورة برهانا رياضيا وتجريبيا . فقد بدأ برفض المذاهب القديمة المتعلقة بالشعاع البصري ، كما أنه نبذ الفرض القائل بأن العين تبعث مخروطا من الشعاعات المستقيمة ، ووضع بدلا منه مبدأ الانتشار المعروف الآن . وأكد على الوجود المادي المستقل للضوء ، ووضع - في حدود المناظر الهندسية - مبدأ انتشار الضوء على خطوط مستقيمة في كل الاتجاهات أو مبدأ الانتشار « الكروي في كل الاتجاهات » . وعرف ، بصورة سليمة ودقيقة مفهوم الشعاع واستقلال الأشعة داخل الحزمة

الجرم في فلك التدوير ، وهو سؤال يرتبط ، بطبيعة الحال ، بسؤال مهم يتعلق بما إذا كان هذا النموذج من اختراعه الخاص أو أنه تلقاه بطريقة - لم يكشف عنها بعد في الغرب - تخص وصفا لنظرية ابن الشاطر الفلكية . وأميل ، من جانبي ، إلى الأخذ بالرأي الثاني ، وذلك لا لأني أعتقد بأن كوبرنيك لم يكن بمقدوره القيام بهذا التحليل لظاهرة سير الجرم في فلك التدوير التي يحتوي عليها نموذج بطليموس ، وإنما يعود ذلك بالأحرى إلى ما بين النماذج الكوبرنيقية والنظرية الفلكية السابق ذكرها من اتفاق فيما يخص القمر وسير الجرم في فلك التدوير وتغير محور مدار عطارد ، وتكون حركة مستقيمة بواسطة حركتين دائريتين - وهو اتفاق يكشف عن قدر كبير من التشابه الملحوظ بحيث يصعب الاقرار بأن الأمر يتعلق باكتشاف مستقل .

إن إسهام الاسلام في تاريخ العلم ، وهو ما أجمعنا بعضا من جوانبه فحسب ، كثيرا ما لا يعرف قدره ، وقد أسفر ذلك عن فراغ في الكتب المدرسية الخاصة بتاريخ العلوم استعصى عنه ، على نحو يعوزه التوفيق ، بعرض صورة تبسيطية وزائفة توحى بوجود رد فعل تقليدي ضد العلم الهيلينستي في القرن الثاني عشر . وتبعاً لهذه الصورة اكتفى علماء العصر بالبقاء على العلم الهيلينستي كما هو . غير أنه من البين ، على العكس من ذلك ، أن كشافه البحوث العلمية في الخلافة الاسلامية ، وما قامت عليه هذه البحوث من مناهج اتسمت بطابع مهم وابتكاري كان لازماً لفهم العلم الكلاسيكي ، ولا سيما لفهم علوم القرن السادس عشر والسابع عشر الأوروبية - إن هي إلا دلائل على أن الاسلام لم يشكل على الإطلاق عقبة في سبيل تطوير المعارف التي ما كان لها أن تقوم في ظل ظروف معادية .

به علماء اللغة - أو بالأحرى ما توفر لديهم من حرية عند تعاملهم مع هذا التراث - هو الذي أهمله جل المؤرخين في تصورهم للعصر الوسيط الذي اعتقدوا أنه كان يخلو من التجديد ويعوزه الابداع . ولم يهمل الاتجاه النقدي هذا أي علم من العلوم الدقيقة ، بما في ذلك علم الفلك . ففيما يتعلق بهذا الأخير ، كما فيما يخص علم البصريات ، لعب ابن الهيثم دوراً رئيساً ، وذلك بما قام به من إصلاح في حقل البصريات عند ربطه بين العلوم الفيزيائية والعلوم الرياضية ، فضلاً عن عدم اكتفائه بالدراسة الهندسية لانتشار الضوء والابصار . وهذا المشروع يماثل المشروع الذي صاغه في علم الفلك . فقد رفض المنهج الشهير - المعبر عنه بالكامل في الصيغة « انقاذ الظواهر » - وهو المنهج الذي يتبع نموذجاً رياضياً يهمل المضمون الفيزيائي . وقد كان النقد الذي وجهه ابن الهيثم لنظريات بطليموس معروفاً من المغرب إلى المشرق ، أي من الأندلس إلى مراغة وإلى دمشق . وجدير بنا أن نذكر في هذا الصدد أن علماء الفلك المشرقيين ، ككتي الدين العرضي (المتوفى في ١٢٦٦) والطوسي (المتوفى في ١٢٤٧) والشيرازي (المتوفى في ١٣١١) وكذلك ابن الشاطر (المتوفى في ١٣٧٥) ، قد وضعوا نماذج لحركة الكواكب تخالف النماذج البطليموسية . وفيما يتعلق بذلك الأخير - أي ابن الشاطر - الذي كان يعمل كفلكي في المسجد الكبير بدمشق ، أي كمؤقت ، فقد اخترع نموذجاً يتفق في نواح كثيرة مع النموذج الذي وضعه كوبرنيك بعد قرن ونصف من الزمان ، ويجدر بنا أن نورد في هذا الشأن شهادة المؤرخ « نوبل سويردلو » ، الذي نشر مؤلف كوبرنيك « Commentariotus » ، فهو يقول : « من الممكن حقاً أن يتساءل هل كان كوبرنيك قد فهم الخواص الأساسية للنموذج الذي وضعه بالنسبة لـ سير

صدر حديثاً

يقع الكتاب الذي بين ايدينا في ٢٤٤ صفحة من القطع المتوسط ويضم مقدمة ومدخلا وخمسة فصول . وهو من تأليف (١٦) مختصا من أعضاء اللجنة الدولية لدراسة مشكلات الاتصال . وصدر الكتاب باللغتين الانكليزية والفرنسية . وسوف يصدر في المستقبل بلغات أخرى . والطبعة التي ستتناولها ، الآن ، بالعرض والتحليل ، هي تلك التي ظهرت في المملكة المتحدة ، باللغة الانكليزية ، عام ١٩٨٤ ، بإشراف اليونسكو . ويستمد الكتاب قيمته من الأهمية المتزايدة للاتصال في مجتمعنا المعاصر ، ومن كون مؤلفيه خبراء وقمما في تخصصاتهم العلمية التي تدور فروعها المختلفة حول محاور علوم الاتصال .

يبدأ الكتاب بالمقدمة التي تتحدث عن أهداف الدراسة ، وعن الاسهامات التي تستطيع وسائل الاتصال تقديمها الى الأفراد والأمم في مجالات الاعلام والثقافة والتربية والعلوم والتعاون الدولي . أما المدخل ، فقد قدمه سين ماكبرايد رئيس اللجنة الدولية لدراسة مشكلات الاتصال ، وشرح فيه مراحل عمل اللجنة والصعوبات التي مرت بها ، ومنها اضطرابها الى دراسة قضايا الاتصال في جميع انحاء العالم ، لا في منطقة محدودة منه . كما تعرض الى أخطار النظام الحالي للاتصال ، وما يسببه من صدام بين الدول المتطورة والدول النامية

تاريخ الاتصال وأدواره

في فصل التراث الحي (living legacy) يعرف المؤلفون الاتصال بأنه يمثل النشاط الفردي أو الجماعي الهادف إلى تبادل الأفكار والحقائق ضمن نظام اجتماعي معين . وبعد ذلك يلقون نظرة تاريخية على تطور الاتصال الذي تجلت أشكاله الأولى بالإشارات والتلميحات اللفظية والحركية ، بما في ذلك الموسيقى

الاتصال والمجتمع ، اليوم وغداً
أصوات كثيرة وعالم واحد

عرض وتحليل لسيد ياسر الفهد

ج- تشجيع النشاطات الاجتماعية لخدمة الأهداف المشتركة لأبناء الأمة .

د- نقل المعرفة في سبيل تحقيق التطوير الفكري وحيازة المهارات .

هـ - إثارة المناقشة والجدل من أجل توضيح القضايا العامة ، وتسهيل توافق الرأي ، وتشجيع الجمهور على الاهتمام بالمشكلات المحلية والدولية .

و- القيام بدور ثقافي وترفيهي من خلال نشر الأدب والدراما والأعمال الثقافية .

ز- مساعدة الناس على معرفة آراء وجهات نظر بعضهم بعضا وفهمها ، تحقيقا للتكامل بينهم .

وبالإضافة الى كل ما سبق ، يبين الكتاب أهمية المعلومات التي تشكل المادة الخام للاتصال . فالمعلومات هي اساس التخطيط للمستقبل وعماد البحث العلمي . وهناك قطاعات عديدة كالقوات المسلحة والأحزاب السياسية وشركات الطيران والجامعات لا تستطيع أن تعمل دون تبادل المعلومات يوميا . وبصورة عامة ، فان للاتصال تأثيرا كبيرا في مختلف مناحي الحياة ومناشط المجتمع ، فهو قوة اقتصادية تؤثر في الانتاج والتوظيف وغيرهما ، وقوة سياسية تظهر أكثر ما تظهر في دور وسائل الاعلام ، وهو ايضا قوة تربوية . وهنا يقف معنا المؤلفون وقفة قصيرة لاستجلاء العلاقة بين التربية والاتصال . ففي الماضي كان المعلم والمدرسة يشكلان أساس التربية . ثم جاءت وسائل الاتصال الحديثة لتكمل دور التربية . وأهم الفروق التي يبرزها الكتاب بين النظام التربوي ونظام الاتصال ، ان الأول يعتمد على قيم الجهد الشخصي والتركيز العقلي والمنافسة والنظام والتدرج ، في حين يقوم الثاني على قيم المتعة والسعادة والترفيه ويتضمن موضوعات سهلة الفهم سريعة الاستيعاب . ويحذر المؤلفون من أخطار

والرقص والطبل والنار والرسوم المختلفة الهادفة الى نقل المعاني . وعندما ظهرت اللغات المنطوقة سجل الاتصال قفزة نوعية وكمية عظيمة ، فانتسح مداه واكتسب دقة لم يسبق لها مثيل . وهنا يلفت الكتاب نظرنا الى مفارقة طريفة . فعلى الرغم من الدور الهائل الذي أدته اللغات في تسهيل الاتصال وفتح الكثير من المنافذ التي كانت مغلقة ، فان تعدد اللغات وغناها أسفرا في نهاية المطاف عن تعقيد الاتصال وجعله أكثر صعوبة ! ومع اختراع الكتابة تحققت طفرة جديدة ذات شأن ، ثم تلتها طفرة أخرى نتجت عن استخدام الطباعة في القرن الثامن الميلادي ، في الصين ، ثم في القرن الخامس عشر في اوربا ، ومن ثمرات الطباعة الصحافة والكتب . ومع ظهورهما برزت مشكلة الأخطار الناجمة عن انتشار الأفكار السياسية والدينية والجنسية ، وما رافق ذلك من معارك لانتزاع حرية الصحافة ، ولا سيما في بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة . وبعد ذلك تأتي مرحلة اكتشاف الكهرباء ، وما تبعها من تعزيز لوسائل الاتصال بالراديو والسينما والتلفون والتلغراف ، خلال العقد الأول من القرن العشرين . أما اليوم ، فاننا نعيش في رحاب عصر جديد من الاتصال يمكن في ظله وصل اية منطقة في العالم ، مهما كانت نائية ، بالمناطق الاخرى ، ولا شك ان للتكنولوجيا الحديثة فضلا كبيرا في ذلك ، اذ من المعلوم أن هناك علاقة طردية وثيقة بين تقدم التكنولوجيا وتقدم الاتصال . وبعد السرد التاريخي ينتقل بنا المؤلفون الى توضيح أدوار الاتصال ومهامه في الحياة والمجتمع والثقافة ، ويمكننا تلخيص هذه الأدوار بما يلي :

أ- جمع الأخبار والآراء والحقائق ، وتخزينها ، ومعالجتها ، ونشرها .

ب- تكوين ثروة من المعلومات والأفكار التي تساعد أفراد المجتمع على التفاهم والتماسك والاندماج .

التفجر السكاني في النمو ، وبالتالي فإن مزيدا من الناس يحصلون على تسهيلات اعلامية . ويقدر المؤلفون بأنه ، خلال العقود القادمة ، لن يكون هناك انسان محروم من فرص امتلاك واحدة أو أخرى من وسائل الاعلام . وقد حققت وكالات الأنباء ، أيضا ، توسعا ملحوظا ، فهناك اليوم أكثر من مائة قطر تملك وكالات أنبائها الخاصة ، أما بالنسبة للسينما ، ففي الوقت الذي يتوقع فيه الكثيرون ان تكون للولايات المتحدة الأميركية الريادة في مجال انتاج الأفلام السينمائية ، فإن الكتاب يفاجئنا بأن الهند ، لا الولايات المتحدة ، هي صاحبة الأولوية في هذا المضمار ، فهي تنتج قرابة (٥٥٧) فيلما كل عام (حتى احصاءات عام ١٩٧٧) . وتليها في الترتيب اليابان ، ففرنسا ثم ايطاليا وبعدها الولايات المتحدة . وقد ارتفع عدد مشاهدي السينما في الهند فيما بين ١٩٦٦ و ١٩٧٥ بنسبة ٢٣٪ . أما في آسيا ، فقد انخفضت نسبة المشاهدين بمقدار ٥٪ . وتعد السينما ولا سيما الافلام الوثائقية والتعليمية والتدريبية ، كما هو معلوم وسيلة هامة لنقل المعلومات . ومن الطبيعي أن يشمل التغير ، كذلك ، الأقمار الاصطناعية . ويقدر الكتاب ما اطلق من هذه الأقمار خلال فترة ١٩٥٧ - ١٩٧٩ بحوالي ٢١٠٠ قمر . وتؤثر هذه الأقمار في مجموعة واسعة من النشاطات التي تشمل الاتصالات التلفزيونية والبريد التلفزيوني والتجارة والمال والزراعة والملاحة والتعدين وغير ذلك . ولكن حققت الاتصال الذي حقق التطور الأكبر هو حقن الآلات الالكترونية . وللدلالة على ذلك يبين المؤلفون أن هناك ، اليوم ، آلات قادرة على القيام بليون عملية كل ثانية ، أي أكثر مما كانت حاسبات عام ١٩٤٤ تفعل بمليون مرة ! كما انخفضت اسعار الحاسبات الالكترونية بدرجة هائلة . ولا ننسى ، الدور العظيم الذي تؤديه النظم المركزية للمعلومات ، والتي غدت قادرة على تزويد المستفيد ،

التناقض والتنافس بين النظامين ويدعون الى العمل على تحقيق التوازن واعادة توزيع الأدوار والوظائف بينها .

التغيرات الحديثة في الاتصال :

في فصل (العالم المتغير للاتصال) يزودنا الكتاب بصورة عن التغيرات الدراماتيكية التي طرأت على الاتصال خلال العقود الأخيرة ، بما في ذلك توسع وسائل الاعلام والمنجزات التكنولوجية المنيرة المتمثلة بالحاسبات الالكترونية والأقمار الاصطناعية . وعلى الرغم من كل ما أحرز من تقدم ، فإن المؤلفين يبدون أسفهم لأن أغلبية دول العالم مازالت عاجزة عن الاستفادة من المنجزات الحديثة للاتصال ، بسبب عوائق كثيرة ، منها مثلا تعدد اللغات ، فهناك اليوم زهاء (٣٥٠٠) لغة منطوقة و (٥٠٠) لغة مكتوبة في العالم . وكثرة اللغات دليل على غنى الثقافات . ولكنها في الوقت نفسه عقبة كبيرة في وجه الاتصال ، ومن جهة أخرى ، فإن الاختصار على لغات قليلة ، كالانكليزية مثلا ، في الاتصال الدولي ، يحرم معظم دول العالم من الاستفادة من الأبحاث والتكنولوجيا الحديثة . ويعد الكتاب الأمية من أهم معوقات الاتصال . وتبلغ نسبتها التقريبية الوسطية ٦٠٪ بين النساء و ٤٠٪ بين الرجال .

وعلى الرغم من كل العوائق التي تنشب أظفارها في جسد الاتصال ، فإنه الآن يزدهر ويتقدم بخطى حثيثة ، ولا سيما في العالم المتقدم : فنظم التلفزيون والبريد تنطور باضطراد ، والمطبوعات تزداد باستمرار . وقد بلغ معدل زيادة الكتب فيما بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٧٥ ، ٦٠٪ . ويقابل ذلك بالنسبة للصحف ٤٥٪ ، ولأجهزة التلفزيون ١٥٥٪ ، ولأجهزة الراديو ٢٦٥٪ . وإذا علمنا أن معدل نمو السكان للفترة ذاتها قارب ٣٣٪ ، فإن معنى ذلك ان وسائل الاعلام تسبق

مشكلة التدفق غير المتكافئ للأخبار ، مما يجعل تغطيتها تشمل أوضاع الدول المتقدمة أكثر مما تشمل الدول المتأخرة . ولكن من المؤكد أن أهم مشكلات الاتصال التي أشار إليها الكتاب مشكلة غياب حرية الاتصال ، ولا سيما في مجال الصحافة .

ويتخذ قمع حرية الصحافة صورا عديدة ويتراوح بين درجات متفاوتة . فبعض الحكومات تقرر من يحق له العمل في السلك الصحفي ومن لا يحق له ذلك . وحكومات أخرى تفرض غرامات على الصحف المعارضة للدولة أو تمنع صدورها منعا كاملا . وفي بعض الأماكن تقع اعتداءات ضد الصحفيين بسبب مواقف معينة لهم . وكثيرا ما يجري تقييد حركة الصحفيين بحيث يُمنعون ، مثلا ، من الوصول الى مصادر المعلومات سواء كانت أناسا أم أماكن أم وثائق أم بلدانا ، (ولكن أسوأ الأمور تحدث حتما في أقطارنا العربية والأقطار النامية حيث أصبحت الصحافة مهنة حرجة وخطيرة ، فهناك دائما صدام بين الصحفيين الشرفاء وأعداء الكلمة الحرة . وكثيرا ما يضطر الصحفي الشريف الى هجر الصحافة والتخلي عن الكتابة . وهذا ليس أمرا غريبا فالصحافة ليست مهنة فحسب ، وإنما هي رسالة أيضا ، وصاحب الرسالة لا يستطيع السكوت على الباطل ، وهو حتما يفضل الانزواء والانكفاء على التصفيق مع المصفقين) .

ويشير المؤلفون الى مشكلات أخرى (كتخمة المعلومات) أي تدفقها الغزير من جهات متعددة مما يجعل المتلقي عاجزا عن استيعابها ، فيقع في حالة من الضياع .

وهناك أخيرا مشكلة ارتباط أجهزة الاعلام بالاعتبارات التجارية .

أما بالنسبة لمعالجة الاتصال ، فإن الكتاب يرى ان حل معظمها يكمن في جعل الاتصال أكثر ديمقراطية .

من بعيد ، بالمعلومات والبيانات المصنفة والمختزنة ، سواء في حقل العلوم أو الإدارة أو الاقتصاد أو الشؤون الاجتماعية ، أو غيرها ، وتستعمل هذه النظم الآن في التنبؤ بالطقس والتشخيص الطبي والحجز في الطيران وفي أعمال أخرى كثيرة . الا ان اخطر استعمال حديث لها هو الاستشعار عن بعد (وهذه التقنية تشكل مصدرا خطرا كبيرا بالنسبة لنا بوصفنا دولا نامية ، فهي تتيح للدول المتقدمة أن تهتك اسرارنا ، وتكشف دخائلنا ، وتعرف كل شيء عنا ، بما في ذلك أدق التفاصيل التي نجعلها حتى نحن عن انفسنا ، انها تجعل بلادنا بمثابة صفحة مكشوفة أمامها تقرأ فيها كل ما يساعدها على تحقيق مآربها ويفيدها في التخطيط لاستغلالنا .

مشكلات الاتصال :

يتناول المؤلفون في فصل (قضايا ذات اهتمام مشترك) بعض مشكلات الاتصال ، ومنها العقبات التي تحول دون التدفق الحر للمعلومات *free flow of information* ومنها ، أيضا ، احتكار المعلومات بواسطة الآلات الالكترونية ، والتوزيع غير المتكافئ لبنوك المعلومات ، مما يحرم الدول النامية من كثير من البيانات الحيوية ، وهناك أيضا مشكلة تدفق المعلومات باتجاه واحد *one-direction flow of information* .

وهذا يعني تدفقها من الدول الأكبر الى الدول الأصغر ، ومن الدول الأغنى الى الدول الأفقر ، ومن الدول المتقدمة تكنولوجيا الى الدول المتخلفة ، ومن السلطة الى الجماهير . . أي تدفقها من أعلى الى أسفل .

ومثل هذا التدفق العامودي يضر بمصالح دول العالم الثالث الاعلامية ويضعها تحت رحمة الدول الأقوى . ومن المشكلات الأخرى التي تؤدي الى نتائج مشابهة

المؤلفون جملة من المقترحات والتوصيات العامة التي يعتقدون أن من شأنها دفع مسيرة الاتصال الى الامام ، وجعل مستقبله أكثر اشراقا في مختلف مناطق الأرض . وهم يدعون الى إلغاء التفاوت وعدم التوازن في بنى الاتصال ، ولا سيما في مجال تدفق المعلومات ، وكذلك الى تخفيض الأجور المفروضة على البرقيات والبريد ونقل الصحف والكتب ، نظرا لأن ارتفاعها يعد من العقبات الهامة أمام الاتصال .

وفي المجال اللغوي يؤكد الكتاب ضرورة تطوير اللغات بما يكفل خدمة المستلزمات المتعددة والمعقدة لوسائل الاتصال الحديثة . وهناك حاجة ملحة لتشجيع الترجمة ومنها الترجمة الفورية . وما يبشر بالخير ان اختبارات واحدة تجري اليوم حول الترجمة الآلية .

وفي المجال التربوي يوصي المؤلفون بمحاربة آفة الأمية وتحقيق إلزامية التعليم ودعم التعليم غير الرسمي . أما في حقل الاعلام ، فلا بد من العمل على زيادة أعداد وكالات الأنباء وعلى تطوير البث الاذاعي البعيد حتى يصل البث الى المناطق التي تسود فيها الأمية .

ومن الموضوعات التي اهتم بها المؤلفون اهتماما خاصا موضوع الكتب والورق ، فالحاجة ماسة الى تشجيع انتاج الكتب وتوزيعها ، وكذلك الى تخفيض اسعار الورق ، وهناك ، كما هو معروف ، علاقة طردية واضحة بين ازدهار الكتاب وتوافر الورق بضمن زهيد . وحتى يتحقق ذلك ، لا بد من توسيع الأبحاث الهادفة الى زيادة انتاج الورق . ومن الطرق الموصلة الى ذلك تحسين تقنية الانتاج المتكرر للورق recycling production أو العمل على انتاجه من مصادر جديدة كالعلف ، بالإضافة الى مصادره الحالية المتمثلة في لب الخشب ، ويكشف المؤلفون النقاب عن وجود تجارب

(ولكن هذا للأسف لا يمكن أن يتم الا بوجود أنظمة ديمقراطية ، والدول النامية كما هو معروف تفتقر الى مثل هذه الأنظمة ، مما يجعل مستقبل الاتصال فيها غير مشرق ، اما الدول الديمقراطية ، فإن أمامها دون ريب فرصا عظيمة لمواجهة مشكلات الاتصال التي تعاني منها) .

سياسات الاتصال :

يؤكد المؤلفون في فصل سياسات الاتصال Com-munication policies على ضرورة وضع سياسات ثابتة للاتصال ، تنبع من داخل المجتمع ، لا من خارجه ، حتى تلائم الاوضاع والحاجات المحلية لكل قطر ، ومثل هذه السياسات ينبغي ان تحدد الأولويات وتعين طرق الوصول ، مع أخذ التفجير السكاني في الحسبان . وليس من الضروري أن يكون فيها تخطيط مركزي ، بل يكفي ان تشكل إطارا لتنسيق فعاليات الاتصال . ولكن ربط سياسات الاتصال باستراتيجيات التطوير العامة هو امر جوهري لا يرى المؤلفون أي بديل عنه .

مستقبل الاتصال :

من الفصول الهامة في الكتاب فصل (مستقبل الاتصال) . وفيه يتوقع المؤلفون توسعا دراماتيكيا وتحسنا نوعيا كبيرا في مصادر الاتصال وامكانياته . ولكن هذا لا يغمض أعينهم عن الكثير من القضايا التي تثير القلق والتوجس . وهم يعتقدون ، ان كل شيء في المستقبل ، سوف يعتمد على طبيعة القرارات التي سيتم اتخاذها ، وعلى من سيتخذها .

وعلى الرغم من اختلاف اوضاع كل قطر في العالم عن باقي الأقطار ، فان بالامكان وضع تصورات واحدة تعتمد على المصالح المشتركة لمختلف الدول ، ويقدم

مشجعة يتم اجراؤها الآن لاستخدام بعض الأعشاب الاستوائية في إنتاج الورق .

ويولي الكتاب مستقبل الاتصال في الدول النامية اهتماما خاصا ، وينصح هذه الدول بتقليل اعتمادها على وسائل الاتصال الأجنبية ، وبالكف عن معاملة الاتصال وكأنه خدمة عرضية ، وبالتالي ترك تطويره للصدقة ، فلا بد من العناية بهذا الحقل ووضع سياسات اتصال قومية شاملة مرتبطة بأهداف التطوير الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والسياسي في دول العالم الثالث .

تعقيب :

لا شك أن كتاب (أصوات عديدة وعالم واحد) يكتسب مصداقية علمية واضحة من كون مؤلفيه خبراء معروفين في لجنة دولية مرموقة مختصة بمشكلات الاتصال . ولم يقدم كل من هؤلاء فصلا واحدا خاصا به ، بل أن جميع الاعضاء اسهموا بصورة متعادلة في تأليف مختلف فصول الكتاب ، مما يعني أن الأفكار الواردة في تعكس آراء اللجنة بأكملها ، وتوجهاتها . وكثير من هذه الأفكار يستحق المناقشة والتقييم ، ولا سيما ما يتعلق منها بأوضاعنا المحلية :

١ - ان من مميزات الكتاب الهامة أنه يبدي تعاطفا واضحا مع الدول النامية ، وحرصا أكيدا على مصالحها ، فهو ينعي على الدول المتقدمة احتكارها المعلومات وهيمنتها على الأخبار ، كما يدين استغلالها تقنية الاستشعار عن بعد ، للتجسس على الدول النامية والتخطيط لضرب مصالح شعوبها ، وهو يدعو الى تبني نظام عالمي جديد للاتصال والمعلومات يتم بموجبه انصاف دول العالم الثالث وتحريرها من تحكم الدول المتطورة .

٢ - لقد أشار المؤلفون الى أن أفضل حل لمعظم مشكلات الاتصال يكمن في جعل الاتصال أكثر

ديموقراطية . وإذا كان تنفيذ ذلك ممكنا في الدول الحرة ، فكيف يمكن تحقيقه في دول العالم الثالث التي تتعرض فيها الديموقراطية لأقسى المحن وأشد الضربات ؟

في معظم هذه الدول تجري مصادرة الكلمة الشريفة ومطاردة أصحابها ، وفيها تشدد الرقابة ، ليس على الصحافة فحسب ، وإنما على مختلف الاتصالات ومنها الهاتفية والبريدية والتلغرافية ، وفي معظمها ، أيضا ، يتم وضع الاعلام برمته في خدمة أهداف السلطة بعيدا عن أهداف العلم والثقافة . . فكيف يمكن للاتصال أن ينمو وللإعلام أن يزدهر في مثل هذه الأجواء المسمومة والتربة الفاسدة ؟

إننا لسنا هنا بصدد توجيه دعوات عاطفية لاطلاق الحريات ، فهذه المسألة من التعقيد بحيث لا تجدي معها الحلول السهلة فتيلا ، فهناك ارتباط وثيق بين حجب الحرية ومصالح معظم السلطات الساكمة في الدول النامية . وفك هذا الارتباط هو أحد الحلول الممكنة ، وللموضوع جانب عالمي ، أيضا ، فعندما تنتصر قوى الديموقراطية والحرية في العالم على قوى الدكتاتورية ، فإن هذا سينعكس بصورة ايجابية على الأحوال في الدول النامية . ومن سوء الحظ أن الاوضاع المتدهورة للحريات في هذه الدول قد توفر حجة لبعض المراقبين الذين يروجون بأن غياب الحرية في العالم الثالث هو المسؤول الوحيد عن تدهور الاتصال فيها ، وليس النظام العالمي الحالي للاتصال . وبهذا الزعم يبرثون الدول المتطورة من كل مسؤولية . ولرد على ذلك نقول ان شعوب العالم الثالث تقع اليوم بين المطرقة والسندان وتعاني من الأمرين . . . وهي تواجه تعسفا خارجيا وتعسفا داخليا في آن واحد . ولا يمكن لأحد هذين التعسفين أن يبرر التعسف الآخر . فتحكم الدول

ثقافات العالم وأهم أدوات مد الجسور بين الحضارات المختلفة . وفي الوقت الذي تلقي فيه الترجمة في الأقطار المتقدمة كل رعاية وعناية ، فإن حالها لا يدعو للتفاؤل في أقطارنا العربية ، على الرغم من أننا أشد حاجة إليها من غيرها . فاعمال الترجمة عندنا سائبة الى حد ما ، وليست هناك ضوابط قانونية ثابتة تنظم هذه الأعمال ، كما أن المترجمين لا يحصلون على كامل حقوقهم المادية والمعنوية . ولا شك أن دعم الترجمة والمترجمين سيشكل خطوة هامة نحو تحقيق اتصال أفضل في الأقطار العربية .

٤ - لقد أكد المؤلفون على ضرورة تشجيع نشر الكتب وصولاً الى تحسين نقل المعرفة والثقافة ، وهذه المسألة تهمنا بشكل خاص نظراً لأن الكتاب العربي يعاني من مشكلات عديدة ليس أقلها عزله وانزواؤه في القطر الذي يصدر فيه ، مما يحرم القراء في باقي الأقطار العربية من الاطلاع عليه . ولم يغفل المؤلفون عن العلاقة بين الكتاب وأسعار الورق . وفي أقطارنا العربية يعد ارتفاع سعر الورق سبباً هاماً من أسباب تدهور مكانة الكتاب . ومن واجب الحكومات العربية ، اذا أرادت أن تشجع أحد أهم وسائل الاتصال الثقافي ، وهو الكتاب ، أن تدعم مادة الورق بالطريقة التي تدعم بها المواد الغذائية ، حتى تتاح للمؤلفين الأفراد فرص أفضل لطباعة الكتب على نفقاتهم الخاصة .

٥ - لقد حدد الكتاب كثيراً من مشكلات الاتصال ولكنه لم يشر الاشارة عابرة الى مشكلة تشوه المعلومات وعدم صحتها . حبذا لو أولاهما اهتماماً أكبر . لأن هذه تعد إحدى أبرز مشكلات الاتصال ، فتشوه المعلومات الناجم عن الخطأ المقصود أو غير المقصود ، أو عن الحذف ، أو ذلك الذي تسببه

الصناعية الكبرى بقنوات الاتصال ، على النطاق العالمي ، وأغتيال الحريات داخل دول العالم الثالث ، كلاهما مسؤولان عن تدهور الاتصال في هذه الدول . وهناك نقطة هامة لا بد من الاشارة إليها ، وهي أن غياب حرية الاتصال لا يعني مطلقاً حتمية فشل الجهود التي يمكن أن تبذل لتطوير وسائل الاتصال في العالم الثالث ، كما أنه لا يبرر بأية حال تباطؤ هذه الجهود ، فهناك مجالات أخرى كثيرة ، علمية وتقنية وكتابية وإدارية ، يمكن العمل من خلالها ، للوصول الى وضع أفضل .

٣ - من التوصيات التي اقترحها الكتاب لتحسين الاتصال تطوير اللغات وجعلها قادرة على تلبية المستلزمات المعقدة للاتصال الحديث . وهذا يذكرنا بالجهود المبذولة لتحديث اللغة العربية وتمكينها من استيعاب مصطلحات العصر ، وينبها الى أهمية الدور الذي تستطيع لغتنا أن تؤديه في مجال الاتصال والاعلام . ويرى بعض المختصين اللغويين أن اللغة العربية الفصحى تصلح أكثر من كثير من اللغات الاخرى لتكون لغة اعلام وذلك بفضل خصائصها التي تؤهلها الى ذلك . ومن بين هذه الخصائص اتجاه تراكيبها نحو النمذجة والتبسيط ، وتوافر الترابط بين المدلولات الأصلية لألفاظها والمعاني المقصودة منها ، وكذلك كونها تعكس عادات الشعب وتتماشى مع تقاليده . وهي الى جانب ذلك تتحلل بالاشراق والمرونة والابتعاد عن التورية وازدواجية المعنى . وهذا كله يجب أن يشجع مجامع اللغة العربية على توظيف لغتنا الفصحى في تطوير الاتصال العربي . وقد سلط المؤلفون الضوء ايضاً على أهمية دور الترجمة في الاتصال . وهذا يجب أن يحفزنا الى توجيه اهتمام أكبر نحو حقل الترجمة التي تعد من أبرز وسائل التواصل بين

المعلومات) ... صحيح ان أجهزة الاعلام والاتصال تفرق الناس بكثير من المعلومات والبيانات التي لا يحتاجونها ، مما يصيبهم بالحيرة والبلبله ، الا ان هؤلاء من ناحية أخرى ، كثيرا ما يُحرمون من معلومات يحتاجونها . وهذا الوضع يجعل من الضروري إجراء المزيد من التنظيم والتنسيق بين مراكز المعلومات حتى لا يكون هناك فائض من المعلومات التي لا ضرورة لها ، أو نقص في المعلومات الضرورية .

٧- فيما يخص العلاقة بين نظامي التربية والاتصال ، فان المؤلفين يشيرون الى وجود تكامل بينهما ، الا انهم يشددون بدرجة أكبر على التناقض والتنافس بينهما ، مما قد يوحي بعلاقة سلبية بين النظامين . ويبدو لنا ان من المستحسن ان يكون التأكيد على التكامل أكثر منه على التناقض ، لأن ما يتعلمه المرء في الحياة هو متمم لما يتعلمه في المدرسة . فالعلاقة بين هذا التعليم وذاك هي في الحقيقة علاقة ايجابية ومثمرة . والفرق الأساسي بينهما ان التعليم المدرسي يتم ضمن حدود مكانية وزمانية واضحة ، في حين أن التعليم الحياتي يجري على الأغلب بطريقة عفوية ولا يخضع لنظام ثابت .

دواعي المصلحة أو الدعاية . . يؤدي الى اخطار والتباسات لا حصر لها . . فالحظ في المعلومات يقود الى اخطاء اخرى . . وتستمر حلقة الأخطاء عادة لفترة من الزمن مسببة اضرارا جسيمة للاتصال ، الى أن يتم كسر هذه الحلقة في مكان ما حيث يجري تصحيح المعلومات الخاطئة ووقف الضرر ، ولنا أن نتصور مبلغ خطورة عدم صحة المعلومات عندما يحصل طبيب مثلا على معلومات غير صحيحة ويعالج مرضاه على أساسها . ويحدث تشويه المعلومات أكثر ما يحدث في المجال السياسي الدعائي حيث نجد الفئات السياسية المتخاصمة تتبارى في تزوير الحقائق وقلبها رأسا على عقب بشتى الوسائل ضد بعضها بعضا حتى تثبت كل منها صواب اتجاهاتها وجدوى ممارساتها .

وازاء الأخطار الجسيمة التي ينطوي عليها عدم صحة المعلومات ، وما يمكن أن تسببه من اضرار وارباكات ، فاننا نعتقد ان من واجب المسؤولين عن قضايا الاتصال ايلاء هذه المشكلة أولوية مطلقة في الدراسة والمعالجة .

٦- لقد تحدث الكتاب مطولا عن (تخمة المعلومات) ولكنه لم يتحدث الا لمساما عن (نقص

العدد التالي من المجلة
العدد الرابع - المجلد السادس عشر
يناير - فبراير - مارس
قسم خاص عن
في اللغة والأدب

ترحب المجلة باسهام المتخصصين في الموضوعات التالية :

- (أ) علوم الصحارى
- (ب) الهجرة والهجرة المعاكسة
- (ج) الدراسات المستقبلية
- (د) المسرح
- (هـ) الحاسب الآلى
- (و) الأمن الغذائى
- (ز) الثقافات فى العالم الثالث
- (ح) الجنون فى الادب
- (ط) التجديد فى الشعر

ليرات	٣	سوريا	٥	الخليج العربي	٥
مليماً	٢٥٠	القطر	٥	السعودية	٥
مليماً	٢٥٠	السودان	٤٠٠	البحرين	٤٠٠
قريباً	٣٥	ليبيا	٤٠٥	اليمن الشمالية	٤٠٥
بنية	٤٠٠	مستقط	٤٠٠	اليمن الجنوبية	٤٠٠
دنانير	٥	الجزائر	٢٠٠	المغرب	٢٠٠
مليم	٥٠٠	تشونينس	٢٠٥	لبنان	٢٠٥
دراهم	٥	المغرب	٢٥٠	الأردن	٢٥٠

الاشتراكات :

البلاد العربية ٢٥٠٠ دينار

البلاد الأجنبية ٢٠٠٠ " "

تحويل قيمة الاشتراك بالنقد الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية فخالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك إلى :

وزارة الاعلام - المكتب الفني - ص.ب. ١٩٣ الكويت

مطبعة حكومة الكويت